

**'N ONTLEDENDE VERGELYKENDE STUDIE VAN GESELEKTEERDE
KITAARSTUDIES VAN FERNANDO SOR (1778-1839)
UIT DIE YEPES- EN SEGOVIA-UITGAWES AAN DIE HAND
VAN DIE FAKSIMILEE-UITGAWE**

deur

GERRIT JOHAN RADEMEYER

voorgelê ter vervulling van die vereistes

vir die graad

MAGISTER MUSICOLOGIAE

in die

DEPARTEMENT MUSIEKWETENSKAP

aan die

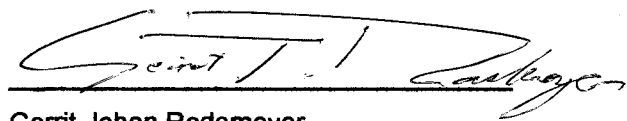
UNIVERSITEIT VAN SUID-AFRIKA

STUDIELEIER: MNR. G T KING

NOVEMBER 1999

VERKLARING

Ek verklaar hiermee dat 'N ONTLEDENDE VERGELYKENDE STUDIE VAN GESELEKTEERDE KITAARSTUDIES VAN FERNANDO SOR (1778-1839) UIT DIE YEPES- EN SEGOVIA-UITGAWES AAN DIE HAND VAN DIE FAKSIMILEE-UITGAWE my eie werk is en dat ek alle bronne wat ek gebruik of aangehaal het deur middel van volledige verwysings aangedui en erken het.



Gerrit Johan Rademeyer

15/05/2000

Datum

OPSOMMING

'N ONTLEDENDE VERGELYKENDE STUDIE VAN GESELEKTEERDE KITAARSTUDIES VAN FERNANDO SOR (1778-1839) UIT DIE YEPES- EN SEGOVIA-UITGAWES AAN DIE HAND VAN DIE FAKSIMILEE-UITGAWE

Kandidaat: Gerrit Johan Rademeyer

Graad: Magister Musicologiae

Departement: Musiekwetenskap

Studieleier: Mnr. G T King

Die doel van die verhandeling is om vas te stel in hoe 'n mate vyftien geselekteerde studies van Fernando Sor uit die Yepes- en Segovia-uitgawes van mekaar verskil deur die studies te vergelyk. Albei uitgawes is ook met die faksimilee-uitgawe vergelyk om die korrektheid van die Yepes- en Segovia-uitgawes te bepaal.

Beide Yepes en Segovia het heelwat veranderings aangebring. Die kenmerkendste van hierdie verskille word nie net uitgewys nie, maar daar word ook na moontlike redes gekyk waarom sulke verskille in die twee uitgawes aangebring is.

Die gevolgtrekking is dat Yepes en Segovia duidelike redes gehad het waarom hulle verskil het van die faksimilee-uitgawe. Yepes en Segovia het verskillende tegniese benaderings wat bydra tot die uniekheid van die twee uitgawes wat vir die kitaarspeler 'n rykdom van moontlikhede bied in die uitvoering van hierdie studies.

SUMMARY

AN ANALYTICAL COMPARATIVE STUDY OF SELECTED GUITAR STUDIES OF FERNANDO SOR (1778-1839) FROM THE YEPES AND SEGOVIA EDITIONS ON THE BASIS OF THE FACSIMILE EDITION

Candidate: Gerrit Johan Rademeyer

Degree: Master of Musicology

Department: Musicology

Supervisor: Mr. G T King

The aim of the dissertation is to determine the differences between the Yepes and Segovia editions by comparing selected studies. In order to determine the correctness of the Yepes and Segovia editions both are compared to the facsimile edition as well.

Yepes and Segovia both introduced a number of changes. The most typical of these are indicated and possible reasons for their inclusion in the two editions are discussed.

The conclusion is that Yepes as well as Segovia had very definite reasons for including alterations to the facsimile edition in their own editions. Both have in their own editions an individual and highly personal approach which leaves us with the unique gifts of the two editions, and the guitar student with a variety of possibilities in the performance of these studies.

Key Words

Sor; studies; guitar; Yepes; facsimile; analytical; comparison; changes; etudes.

Hierdie verhandeling word opgedra

aan my ouers, Gerrit en Petro

787.87092 SDR RADE

787.87092
SDR RADE



0001759873

Allow me to say with pride that the guitar, by being deeply Spanish, is becoming universal. Spain took the guitar because the Spaniard has so rich an individuality that he is a society in himself, and the guitar by her rich polyphonies and tone colours is an orchestra in itself.

Andrés Segovia



FERNANDO SOR (1778-1839)

DANKBETUIGING

Die skrywer wil graag sy opregte dank aan die volgende persone uitspreek:

- Mnr. King en Dr. Koppers vir hul hulpvaardige leiding. Dankie vir al die ure sy opbouende kritiek. As student het ek werklik baie geleer.
- My spesiale dank en waardering aan my ouers Gerrit en Petro Rademeyer vir hulle liefde, aanmoediging en finansiële bystand.
- Aan my vriende Andrew Gradwell en Pastoor Peet van der Westhuizen, dankie vir julle morele steun en aanmoediging.
- My suster Sonette, dankie vir die proeflees van hierdie verhandeling.

NEDERIGE DANKBAARHEID AAN MY BESTE VRIEND JESUS CHRISTUS

VIR SY LIEFDE EN GENADE

Openbaring 21:4 "Hy sal al die trane van hulle oë afdroog. Die dood sal daar nie meer wees nie.

Ook leed, smart en pyn sal daar nie meer wees nie. Die dinge van vroeër het verbygegaan."

INHOUDSOPGAWE

<u>HOOFSTUK 1: INLEIDING</u>	1
1.1 Doelstelling	1
1.2 Keuse van stukke	2
1.3 Plan van ondersoek	4
1.4 Bespreking van opus nommers	6
1.4.1 Opus 6	6
1.4.2 Opus 29	6
1.4.3 Opus 31	6
1.4.4 Opus 35	7
<u>HOOFSTUK 2: BESPREKING VAN VERSKILLEND E UITGAWES</u>	8
2.1 Faksimilee-uitgawe	8
2.2 Yepes-uitgawe	9
2.3 Segovia-uitgawe	11
<u>HOOFSTUK 3: VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE STUDIES UIT OPUS 6</u>	20
3.1 Opus 6 no. 2	20
3.1.1 Struktuur	20
3.1.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	21
3.1.3 Ortografiese veranderings	22
3.1.4 Vingersettings in die regterhand	24
3.1.5 Vingersettings in die linkerhand	24

3.2 Opus 6 no. 6	29
3.2.1 Struktuur	30
3.2.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	30
3.2.3 Ortografiese veranderings	33
3.2.4 Vingersettings in die regterhand	38
3.2.5 Vingersettings in die linkerhand	39
3.3 Opus 6 no. 8	43
3.3.1 Struktuur	43
3.3.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	43
3.3.3 Ortografiese veranderings	48
3.3.4 Vingersettings in die regterhand	52
3.3.5 Vingersettings in die linkerhand	52
3.4 Opus 6 no. 11	55
3.4.1 Struktuur	57
3.4.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	57
3.4.3 Ortografiese veranderings	59
3.4.4 Vingersettings in die regterhand	62
3.4.5 Vingersettings in die linkerhand	63
<u>HOOFSTUK 4: VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE STUDIES UIT OPUS 29</u>	67
4.1 Opus 29 no. 13	67
4.1.1 Struktuur	69
4.1.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	71
4.1.3 Ortografiese veranderings	73
4.1.4 Vingersettings in die regterhand	78
4.1.5 Vingersettings in die linkerhand	81

4.2 Opus 29 no. 17	83
4.2.1 Struktuur	85
4.2.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	85
4.2.3 Ortografiese veranderings	86
4.2.4 Vingersettings in die regterhand	90
4.2.5 Vingersettings in die linkerhand	93
4.3 Opus 29 no. 22	97
4.3.1 Struktuur	98
4.3.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	98
4.3.3 Ortografiese veranderings	99
4.3.4 Vingersettings in die regterhand	101
4.3.5 Vingersettings in die linkerhand	102
4.4 Opus 29 no. 23	103
4.4.1 Struktuur	105
4.4.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	105
4.4.3 Ortografiese veranderings	106
4.4.4 Vingersettings in die regterhand	109
4.4.5 Vingersettings in die linkerhand	110
<u>HOOFSTUK 5: VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE STUDIES UIT OPUS 31</u>	111
5.1 Opus 31 no. 16	111
5.1.1 Struktuur	112
5.1.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	112
5.1.3 Ortografiese veranderings	113
5.1.4 Vingersettings in die regterhand	117
5.1.5 Vingersettings in die linkerhand	117

5.2 Opus 31 no. 20	120
5.2.1 Struktuur	121
5.2.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	121
5.2.3 Ortografiese veranderings	121
5.2.4 Vingersettings in die regterhand	124
5.2.5 Vingersettings in die linkerhand	124
5.3 Opus 31 no. 21	126
5.3.1 Struktuur	127
5.3.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	128
5.3.3 Ortografiese veranderings	130
5.3.4 Vingersettings in die regterhand	136
5.3.5 Vingersettings in die linkerhand	138
<u>HOOFTUK 6: VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE STUDIES UIT OPUS 35</u>	142
6.1 Opus 35 no. 13	142
6.1.1 Struktuur	143
6.1.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	143
6.1.3 Ortografiese veranderings	144
6.1.4 Vingersettings in die regterhand	149
6.1.5 Vingersettings in die linkerhand	151
6.2 Opus 35 no. 16	155
6.2.1 Struktuur	156
6.2.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	156
6.2.3 Ortografiese veranderings	157
6.2.4 Vingersettings in die regterhand	161
6.2.5 Vingersettings in die linkerhand	162

6.3 Opus 35 no. 17	165
6.3.1 Struktuur	166
6.3.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	166
6.3.3 Ortografiese veranderings	166
6.3.4 Vingersettings in die regterhand	171
6.3.5 Vingersettings in die linkerhand	172
6.4 Opus 35 no. 22	175
6.4.1 Struktuur	176
6.4.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	176
6.4.3 Ortografiese veranderings	178
6.4.4 Vingersettings in die regterhand	182
6.4.5 Vingersettings in die linkerhand	183
<u>HOOFSTUK 7: SLOTBESKOUIING</u>	187
7.1 Struktuur	189
7.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings	190
7.3 Ortografiese veranderings	194
7.4 Vingersettings in die regterhand	196
7.5 Vingersettings in die linkerhand	198
GLOSSARIUM	202
BIBLIOGRAFIE	206
AANHANGSEL A (Geselekteerde studies: Yepes-uitgawe)	208
Opus 6 no. 2	209
Opus 6 no. 6	210
Opus 6 no. 8	213
Opus 6 no. 11	214
Opus 29 no. 1 (Faksimilee-uitgawe: Opus 29 no. 13)	218

Opus 29 no. 5 (Faksimilee-uitgawe: Opus 29 no. 17)	221
Opus 29 no. 10 (Faksimilee-uitgawe: Opus 29 no. 22)	224
Opus 29 no. 11 (Faksimilee-uitgawe Opus 29 no. 23)	227
Opus 31 no. 16	230
Opus 31 no. 20	231
Opus 31 no. 21	233
Opus 35 no. 13	234
Opus 35 no. 16	235
Opus 35 no. 17	237
Opus 35 no. 22	238
AANHANGSEL B (Simbole: Yepes-uitgawe)	239
AANHANGSEL C ("Sources": Yepes-uitgawe)	243
AANHANGSEL D (Geselekteerde studies: Segovia-uitgawe)	246
<i>Estudio 1</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 6 no. 8)	247
<i>Estudio 2</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 35 no. 13)	248
<i>Estudio 3</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 6 no. 2)	249
<i>Estudio 5</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 35 no. 22)	250
<i>Estudio 6</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 35 no. 17)	251
<i>Estudio 7</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 31 no. 21)	252
<i>Estudio 8</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 31 no. 16)	253
<i>Estudio 9</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 31 no. 20)	254
<i>Estudio 12</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 6 no. 6)	255
<i>Estudio 15</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 35 no. 16)	257
<i>Estudio 16</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 29 no. 23)	259
<i>Estudio 17</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 6 no. 11)	261
<i>Estudio 18</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 29 no. 22)	264
<i>Estudio 19</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 29 no. 13)	266
<i>Estudio 20</i> (Faksimilee-uitgawe: Opus 29 no. 17)	268

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1 Doelstelling

Die doel van hierdie studie is om vyftien geselekteerde studies van Fernando Sor uit twee verskillende bundels met mekaar te vergelyk en te bekyk aan die hand van die faksimilee-uitgawe met die doel om:

- Verskille tussen die uitgawes uit te wys, en te bespreek.
- Die outentiekheid van hierdie twee bundels aan die hand van die faksimilee te bepaal.
- Die kenmerkende tegniese voorkeure soos weerspieël in die weergawes van Yepes en Segovia aan te dui en te bespreek.
- Interpretasie verskille tussen die Yepes- en Segovia-uitgawes uit te wys.

Die werke wat hier bestudeer word kom voor in *Twenty Studies for the Guitar by Fernando Sor* (1945), geredigeer deur Andrés Segovia, en *Fernando Sor: 24 Selected Studies* geredigeer deur Narciso Yepes (1982). Die faksimilee-uitgawe wat gebruik word is *Fernando Sor: The Complete Works for Guitar in Facsimiles of the Original Editions* (1982), geredigeer met notas en kommentaar deur Brian Jeffery.

1.2 Keuse van stukke

Sor het baie musiek vir die klassieke kitaar geskryf en het daarmee ook baanbrekerswerk vir die instrument gedoen. Hy word as 'n belangrike kitaarkomponis beskou en sy musiek word nog dikwels uitgevoer.

Met die verskyning van die Yepes- en Segovia-uitgawes is die musikale en tegniese moontlikhede wat die studies van Sor bied weereens bevestig en het beide uitgawes 'n belangrike bydrae gelewer tot die kitaar-repertorium. Hierdie uitgawes bevat elkeen verskillende benaderings wat diepgaande studie vereis.

Beide Yepes en Segovia, wêreldbekend as kitaarspelers, word as belangrike pedagoë van die klassieke kitaar beskou, en die feit dat hulle hierdie studies gekies het, getuig van die belangrikheid wat hulle daaraan gekoppel het. Unieke kitaartegniese soos half en vol *barrés*, *ligado*, akkoorde, herhaalde note, strekkings in die regter- en linkerhand, asook russlag kom in die studies voor. Soos die meeste ander instrumente het die kitaar unieke tegniese probleme wat aangespreek moet word. Baie van hierdie uitdagings word in die studies vervat wat hulle van onskatbare waarde maak vir enige ernstige kitaarstudent.

Segovia is van mening dat gereëelde en korrekte oefening van hierdie studies 'n beter beheer oor die tegnieke en klank van die kitaar sal meebring. Dit sal ook akkuraatheid, spoed en buigsaamheid van die linker- sowel as regterhand, bevorder (Segovia 1945: Agterblad).

Behalwe vir die tegniese waarde het hierdie studies ook intrinsieke musikale inhoud. Segovia is van mening dat:

Besides this indisputable pedagogical efficiency contained in these 20 studies, they have another quality which must become part of anyone who gives his talent to the study of the guitar; it is one which resolves itself into so many other manifestations of the true musical values which will emerge from the intimate solitude of daily work onto the surface before the public (Segovia 1945: Agterblad).

Yepes het die 24 studies wat in sy uitgawe voorkom op langspeel plaat laat opneem waar hy dan hierdie studies self speel. Sy opinie oor hierdie studies op die plaat se omslag is soortgelyk aan die van Segovia:

From the many composers I have chosen Fernando Sor—his instructional pieces for guitar. My choice has a twofold basis: it reflects on the one hand the significance which Sor attached to the guitar within the context of his complete works, and on the other hand the musical value of these compositions (Sor 1969: Omslag).

Yepes sê later in sy artikel verder die volgende:

I have selected the 24 Etudes contained in this recording as those which seem to me most helpful to the student as aids to his work. I was also concerned with their artistic and purely musical value. My first consideration in choosing the pieces was, however, that of educational quality. The nature and sequence of the pieces on this record will, perhaps, seem strange to anyone with pre-conceived ideas about teaching pieces. In my opinion, however, the important thing is to achieve a unity of content and form. If the pupil has to repeat a passage many times in order to increase the agility of his fingers, it is of the utmost importance that he should enjoy doing so, and thus avoid fatigue as much as possible. He will be able to overcome technical problems successfully if they are introduced in music which keeps him interested. In outstandingly good etudes the musical element is as prominent as that of virtuosity—a fact demonstrated by innumerable examples in the history of music. Weren't even Scarlatti's Sonatas written as teaching pieces? (Sor 1969: Omslag).

Die studies wat geselekteer is vir die ontledende vergelyking in hierdie verhandeling is almal wat in albei die Segovia- en Yepes-uitgawes voorkom, en dus studies wat as belangrik beskou kan word.

Daar sal na verskille gekyk word beide gemeet aan die hand van die faksimilee-uitgawe. Hierdie verskille is baie belangrik omdat Segovia en Yepes verskillende idees gehad het oor kitaartegniek en dan spesifiek die uitvoering van hierdie studies.

Om dus vas te stel hoe oorspronklik Yepes en Segovia se uitgawes is, sal daar na die faksimilee-uitgawe verwys word. Die faksimilee moet grotendeels as korrek beskou word en alle veranderinge hieraan moet 'n moontlike rede hê. Met hierdie verhandeling word daar dus gepoog om die verskillende benaderings tot die uitvoering van hierdie studies uit te wys en te sien dat daar moontlike redes vir hierdie verskille is.

1.3 Plan van ondersoek

Die vyftien geselekteerde studies wat in hierdie verhandeling gebruik word is:

- Opus 6 no. 2, 6 8 en 11.
- Opus 29 no. 13, 17, 22 en 23.
- Opus 31 no. 16, 20 en 21.
- Opus 35 no. 13, 16, 17 en 22.

Al vyftien hierdie studies kom in albei die Segovia- en Yepes-uitgawes voor, en is dus die keuse vir ontleding en vergelyking in hierdie verhandeling.

Tydens die vergelyking van die studies in hoofstuk 3, 4, 5 en 6 is die drie uitgawes in vyf afdelings vergelyk, naamlik:

- Struktuur.
- Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings.
- Ortografiese veranderings.
- Vingersettings in die regterhand.
- Vingersettings in die linkerhand.

Nie all verskille word altyd by elkeen van hierdie afdelings in detail bespreek nie, maar wel van die belangrike verskille. Omrede daar 'n groot verskeidenheid van verskille in die Segovia-, Yepes- en faksimilee-uitgawes voorkom, is daar in hierdie verhandeling na sekere kenmerkende verskille in elke studie gekyk.

Die bespreking van studies word in chronologiese volgorde volgens opus nommers bespreek, en nie volgens die moeilikheidsgraad nie. Hoofstuk 3, 4, 5 en 6 is as volg ingedeel:

- Hoofstuk 3: Geselekteerde studies wat in opus 6 voorkom.
- Hoofstuk 4: Geselekteerde studies wat in opus 29 voorkom.
- Hoofstuk 5: Geselekteerde studies wat in opus 31 voorkom.
- Hoofstuk 6: Geselekteerde studies wat in opus 35 voorkom.

Die teks bevat kort uittreksels uit die Yepes- en Segovia-uitgawes ter verduideliking van voorbeelde. Daar verskyn egter 'n volledige kopie van elke geselekteerde studie uit die Yepes- en Segovia-uitgawes aan die einde van hierdie verhandeling (sien Aanhangsel A en D).

Aan die begin van elkeen van die vyftien vergelykings in hoofstuk 3, 4, 5 en 6 verskyn daar 'n volledige faksimilee-kopie van elke studie.

Dwarsdeur hierdie verhandeling word daar as volg na die faksimilee-uitgawe en sy volumes verwys:

- (Sor 1982a) as volume 1.
- (Sor 1982b) as volume 4.
- (Sor 1982c) as volume 5.

Wanneer daar na die Segovia- en Yepes-uitgawes verwys word sal daar na die redakteur verwys word, naamlik:

- Segovia-uitgawe is (Segovia 1945).
- Yepes-uitgawe is (Yepes 1982).

Vir verdere duidelikheid sien bibliografie.

1.4 Bespreking van opus nommers

1.4.1 Opus 6

Opus 6 bestaan uit twaalf studies wat privaat deur William Milhouse gedruk is in ongeveer 1815-1817 (Sor 1982a: Notes on the pieces). Daar was eers twaalf studies, sonder opus nommers, in twee stelle van ses elk waarvan elke stel 'n eie titelblad gehad het. In latere uitgawes het die twee stelle een geword en is die opus nommer 6 daaraan toegeken (Sor 1982a: Notes on the pieces)

Dit is duidelik dat Sor die twaalf studies verder as 'n stel gerangskik het, met kontrasterende toonsoorte en tempos (Sor 1982a: Notes on the pieces). Hierdie studies (opus 6) is aan Sor se leerlinge opgedra.

1.4.2 Opus 29

Hierdie opus bestaan uit twaalf studies. Sor se tweede stel van twaalf studies, opus 29 is ongeveer tien jaar na die eerste stel, (opus 6) in 1827 gepubliseer. Hierdie tweede stel het dieselfde tegniese mikpunt en moeilikheidsgraad gehad as die eerste stel sodat die titelblad inderdaad bevestig dat dit die eerste stel opvolg. Opus 29 word dan ook van 13 tot 24 genommer (Sor 1982b: Notes on the pieces). Meissonier het opus 29 gepubliseer (Jeffery 1977:159).

Omdat Sor albei stelle, opus 6 en 29 as 'n geheel gesien het, is na albei as een stel van vier-en-twintig studies verwys, soos in die inleiding tot sy *Méthode* wat in 1830 gepubliseer is (Sor 1982b: Notes on the pieces).

1.4.3 Opus 31

'n Jaar na die publikasie van sy studies opus 29, word opus 31 gepubliseer deur Meissonier in twee boeke. Boek 1 bevat studies 1 tot 12 en boek 2 studies 13 tot 24 (Jeffery 1977:159). Hierdie studies (opus 31) was pedagogiese werke en is heelwat eenvoudiger as sy opus 6 en 29 (Sor 1982c: Notes on the pieces). Sor noem hierdie studies nie "Etudes" nie, maar "Leçons" (lesse) (Sor 1982b: Notes on the pieces). Aan die begin van elke boek is daar die woorde *Leçons Progressives Pour la Guitare* gedruk. Dit is dus progressiewe lesse vir die kitaar waarvan die moeilikheidsgraad toeneem.

'n Interessante tegniek wat Sor in Boek 1, nommer 12 gebruik is *Scordatura*, waarvolgens 'n snaar se normale toonhoogte verander word. In hierdie studie word die sesde snaar vanaf 'n E na 'n D verlaag.

1.4.4 Opus 35

Opus 35 is in 1828 gepubliseer, en bestaan uit 'n stel van twee boeke wat 'n totaal van vier-en twintig studies uitmaak. Hierdie stel is buitengewoon maklike studies vir beginners wat Sor *Exercices* noem (Sor 1982c: Notes on the pieces). In boek 1, nommer 12 word daar weereens die gebruik van *Scordatura* aangetref. Die sesde snaar moet hier in toonhoogte van 'n E na 'n F verhoog word.

In 1828 het Sor weggebreek van sy uitgewer Meissonier en sy eie werke begin publiseer in samewerking met Pacini. Opus 33 was die laaste werk wat Meissonier gepubliseer het en opus 34 die eerste werk wat Sor en Pacini gepubliseer het (Sor 1982c: Notes on the pieces).

HOOFSTUK 2

BESPREKING VAN VERSKILLENDIGE UITGAWES

2.1 Faksimilee-uitgawe

Jeffery se faksimilee-uitgawe bestaan uit nege volumes met beskrywende notas oor verskillende opus nommers sowel as informasie oor wie die kopieë besit wat in die uitgawe gebruik is (Schneider 1985:333).

In die voorwoord tot hierdie uitgawe sê Jeffery dat die vroegste bekende gedrukte bron van elke werk gekopieër is, aangesien daar, sover bekend, geen weergawes van Sor se komposisies in manuskripvorm behoue gebly het nie (Sor 1982a: Voorwoord).

Elke moontlike poging is deur Jeffery aangewend om die karakter van die vroeë uitgawes te behou deur:

- Elke werk te reproduseer in sy oorspronklike grootte behalwe vir die werke in langwerpige vorm.
- Alle vingersettings, frasering en ander aanduidings wat oorspronklik is, is behou.
- Geen komposisie is kunsmatig bygewerk nie, sodat die oorspronklike karakter van die komposisies behoue gebly het (Sor 1982a: Voorwoord).

John Schneider (1985:333) maak die volgende stelling aangaande die faksimilee-uitgawe:

The edition is simply indispensable; coupled with Jeffery's authoritative biography on Sor (also by Tecla editions) and the Merrick translations of the *Sor Guitar Method* (Da Capo Press 1971), we now possess a near-complete picture of the man and his music for guitar.

2.2 Yepes-uitgawe

Die Yepes-uitgawe bestaan uit vier-en-twintig studies met 'n indeks wat die opus nommers, tempos en bladsy nommers aandui.

Na die indeks het Yepes 'n lys van simbole, wat hy in die studies gebruik, met hul verklarings. Hierdie simbole kan as tegniese hulpmiddels gesien word. 'n Afskrif van hierdie lys verskyn in Aanhangsel B.

Van al vyftien studies wat in hierdie verhandeling ontleed en vergelyk word, het Yepes dieselfde opus nommers gebruik as Sor, behalwe vir vier studies wat in opus 29 voorkom. Die opus nommers wat verskil is:

Yepes se nommers	Faksimilee se nommers
Opus 29 no. 1	Opus 29 no. 13
Opus 29 no. 5	Opus 29 no. 17
Opus 29 no. 10	Opus 29 no. 22
Opus 29 no. 11	Opus 29 no. 23

Die titelblad van opus 29 dui aan dat dit opvolg studies op die eerste stel is (opus 6), alhoewel dit ongeveer tien jaar later as opus 6 gepubliseer is (Sor 1982b). Sor het dus opus 29 as 'n tweede stel van opus 6 beskou en daarom word dit op die titelblad ook as boek twee aangedui. Opus 29 begin met nommer 13 in plaas van 1. Daar bestaan dus volgens die faksimilee geen opus 29 nommers 1 tot 12 nie. Yepes het egter hierdie nommers in sy uitgawe verander. Moontlik het hy opus 29 as 'n stel komposisies op hul eie gesien of gedink dit maak meer sin om die opus nommers by 1 te laat begin.

Behalwe die opus nommers, het Yepes ook elke studie genummer van 1 tot 24. In Yepes se plaat opname word die 24 studies chronologies volgens toonsoort volgorde gespeel. Yepes sê die volgende op die plaat omslag:

I have deliberately avoided making a selection of pieces increasing progressively in difficulty, instead concentrating on covering as wide a range of technical problems as possible. I feel that this will enable everyone to solve his own particular problem within the scope of these 24 Etudes. I have given consideration to all grades of difficulty, both for the beginner and the virtuoso. At the same time I have grouped the Etudes in a key sequence which makes it possible for them all to be heard in order without the danger of monotony (Sor 1969: Omslag).

Die toonsoort volgorde is as volg:

Toonsoort	Opus nommer	Yepes nommer
Bb majeur	Opus 29 no. 1	1
B mineur	Opus 35 no. 22	2
B majeur	Opus 35 no. 21	3
C majeur	Opus 6 no. 8	4
C mineur	Opus 35 no. 14	5
C majeur	Opus 29 no. 5	6
C# majeur	Opus 35 no. 13	7
C# majeur	Opus 35 no. 19	8
D mineur	Opus 31 no. 16	9
D majeur	Opus 35 no. 17	10
D mineur	Opus 35 no. 16	11
D majeur	Opus 60 no. 25	12
Eb majeur	Opus 29 no. 10	13
Eb majeur	Opus 31 no. 10	14
E mineur	Opus 6 no. 11	15
E majeur	Opus 31 no. 23	16
F majeur	Opus 31 no. 21	17
F majeur	Opus 29 no. 2	18
G majeur	Opus 31 no. 14	19
G majeur	Opus 29 no. 11	20
A majeur	Opus 6 no. 6	21
A mineur	Opus 31 no. 20	22

A majeur	Opus 6 no. 2	23
Bb majeur	Opus 31 no. 22	24

As 'n mens bogenoemde rangskikking vergelyk met die Faksimilee- en Yepes-uitgawes is dit duidelik dat die toonsoorte op die plaat-opname in vyf gevalle nie met die publikasies ooreenstem nie. So byvoorbeeld word opus 35 no. 21 (Yepes 1982 no. 3) as B-majeur aangedui terwyl dit in die Faksimilee en Yepes as A-majeur verskyn. Op die plaat-opname word opus 35 no. 13 aangedui as C-kruis-majeur terwyl dit in die Faksimilee en Yepes as C-majeur voorkom.

In Aanhangsel A verskyn 'n volledige kopie van elke studie uit die Yepes-uitgawe wat vergelyk en ontleed is. Aanhangsel A is kronologies gerangskik volgens opus nommers.

Die mate van elke studie is genommer aan die begin van elke sisteem. Yepes het egter die fout begaan met die nommering van die mate in opus 6 no. 2. Die eerste maat aan die begin van die vierde sisteem is deel van maat 8 en nie maat 9 nie (sien Aanhangsel A, opus 6 no. 2). Die korrekte maatsnommer sal egter in hierdie verhandeling by alle verwysings na hierdie studie gebruik word en nie die verkeerde nommer soos deur Yepes aangedui nie. Moontlik dui die 9 aan die begin van die vierde sisteem op maat 9 wat na die tweede gedeelte van maat 8 volg omdat die 11e maat in die 5e sisteem korrek aangedui is.

Aan die einde van hierdie bundel het Yepes ook "Sources" aangedui. Hier wys hy hoe ander uitgewers in hulle uitgawes met sy uitgawe of sekere plekke verskil. Sommige van hierdie verskille wat onder "Sources" aangedui word, word in hierdie verhandeling uitgewys as hulle voorkom. Die leser kan egter self hierdie verskille vergelyk deur "Sources" te bestudeer. Die "Sources" verskyn in Aanhangsel C.

2.3 Segovia-uitgawe

Die Segovia bundel het in 1945 verskyn en bestaan uit twintig van Sor se studies. In die binneblad verskyn daar 'n kort biografie van Andrés Segovia. Op bladsy 2 het Segovia aantekeninge oor hierdie uitgawe in Spaans verskaf. Die Engelse vertaling verskyn egter op die binnekant van die agterblad.

Die studies is nie volgens hul opus nommers genommer nie, maar Segovia gebruik sy eie nommers, van 1 tot 20. Hierdie studies is soos die Yepes-uitgawe ook nie volgens moeilikheidsgraad gerangskik nie. Segovia noem elke studie *Estudio* wat die Spaanse benaming vir studie is. Die studies uit die Segovia-uitgawe wat in hierdie verhandeling vergelyk is, is:

Segovia se nommers	Faksimilee se nommers
<i>Estudio 1</i>	Opus 6 no. 8
<i>Estudio 2</i>	Opus 35 no. 13
<i>Estudio 3</i>	Opus 6 no. 2
<i>Estudio 5</i>	Opus 35 no. 22
<i>Estudio 6</i>	Opus 35 no. 17
<i>Estudio 7</i>	Opus 31 no. 21
<i>Estudio 8</i>	Opus 31 no. 16
<i>Estudio 9</i>	Opus 31 no. 20
<i>Estudio 12</i>	Opus 6 no. 6
<i>Estudio 15</i>	Opus 35 no. 16
<i>Estudio 16</i>	Opus 29 no. 23
<i>Estudio 17</i>	Opus 6 no. 11
<i>Estudio 18</i>	Opus 29 no. 22
<i>Estudio 19</i>	Opus 29 no. 13
<i>Estudio 20</i>	Opus 29 no. 17

'n Volledige kopie van bogenoemde studies uit die Segovia-uitgawe verskyn in Aanhangsel D en is volgens die Segovia nommers gerangskik.

Segovia het nie altyd die oorspronklike weergawe streng gehandhaaf nie. Dit is belangrik om daarop te let dat Segovia in sy uitgawe nie sy bronne noem nie. Hy het ongeveer veertig jaar na die publikasie van sy bundel negatiewe kritiek vir sy uitgawe ontvang. Volgens Jeffery (1981:253) is die Segovia-uitgawe een van die bekendste bundels vir die kitaar en veral in die wêreld van kitaaronderrig. Jeffery is die redakteur van *The Complete Works for Guitar of the Original Editions* wat as faksimilee-uitgawe in hierdie verhandeling gebruik word. Die Segovia-uitgawe is in 1945 gepubliseer maar is vandag nog in druk. Hierdie uitgawe is baie bekend in die V.S.A., Italië, Engeland, Japan asook Suid-Afrika.

Jeffery gaan egter voort:

It is, therefore, not only of wide interest, but also doubtless a matter of some importance, to draw attention to the fact that the music in this collection does not represent what the composer wrote; betrays the purposes for which the individual studies were written; and does not

reach the minimum standards of editing which were current at the time this book was first published, let alone today.

It is important, perhaps, at this stage to point out that the present article in no way applies to Segovia's achievement as a performer. In that capacity, of course, he has done wonders for the guitar and his musicianship needs no emphasising here. Yet in the capacity of editor—which is very different from that of performer—an examination of this book reveals a far lower standard, and one which is not adequate for the editing of a book which affects the lives and study of so many people (1981:253).

Jeffery se bogenoemde kritiek is nie baie wetenskaplik nie. Hy laat dit klink asof dit tot 'n student se nadeel is om die studies in die Segovia-uitgawe te gebruik. Jeffery prys Segovia as uitvoerder en 'n persoon wat wondere op die gebied van die kitaar verrig het, en waarvan sy musikantskap geen beklemtoning nodig het nie. Is dit nie so dat sy uitgawe moontlik van hierdie wondere en musikantskap bevat nie? Die feit dat Segovia van die faksimilee afwyk kan moontlik gesien word as 'n manier waarop hy sy musikale interpretasie in die werke toepas. Jeffery verskil egter en sê die volgende:

...this argument carries no weight, because this book is not presented as a performer's edition but as an edition of the 19th century composer's music. The music is presented as though it were the music of Sor: whereas, we have seen, in essential features it is not. It is true that the title page carries the word "Revised"; but since we are not told what has been changed or why, it is impossible to tell what is Segovia's and what is Sor's (1981:255).

Hier kan wel genoem word dat Segovia se uitgawe een van die weiniges oor Sor, en die kitaar in die algemeen, uit die veertiger jare is. Daar was min gedrukte musiek beskikbaar vir die kitaarspeler. Het dit werklik vir Segovia in 1945 saak gemaak of die bundel 'n uitvoerders uitgawe of 'n negentiende-eeuse uitgawe van die komponis se musiek is? Moontlik wou hy net in 'n behoefte voorsien wat dringend vervul moes word. Jeffery is baie krities hier omdat hy nie in ag neem dat die uitgawe in die jaar wat die Tweede Wêreld Oorlog geëindig het, uitgegee is nie. Hierdie uitgawe was heel moontlik een van die min bronne wat op daardie stadium vir kitaarspelers beskikbaar was. Segovia skryf dan ook die volgende op die binnekant van die agterblad:

Until now there has not been formed any systematic and progressive method able to guide the attentive student of the guitar from the first steps of painful apprenticeship until the heights of perfection (Segovia 1945: Agterblad).

Segovia het die studies in sy bundel self van nommers voorsien en nie gebruik gemaak van opus nommers nie. Dit is miskien een van die opmerklikste tekortkominge en is hedendaags vreemd omdat musiekwetenskap 'n meer korrekte benadering vereis. Vandag word die opus nommers meestal gebruik. Segovia kan egter nie summier afgetakel word nie, omdat hy nie die oorspronklike opus nommers gebruik het nie. In 1945 was musiekwetenskap nie so gevorderd en gevestig soos vandag nie, tog lewer Jeffery die volgende kommentaar:

It might be argued, too, that the standards of musical editing have risen since this book was first published (1945), and that it is unfair to judge it by today's standards. But this argument, too, carries no weight, because the standards of editing were already high in 1945, and well before the Second World War. To present music as though it were the composer's own text, when in fact it was not, was no more excusable in 1945 than it is today (1981:255).

Charles (1980:849) maak die volgende stelling oor historiese uitgawes:

A second phase in the development of historical editions may be said to have started around the mid - 19th century, characterized by the publication of large collected editions in which completeness became the rule rather than the exception, and by publications in which the criteria of modern editing began to be established.

Later skryf Charles (1980:850) die volgende:

The growing awareness in this period that a modern edition should mirror the composer's intention in terms of his own time rather than repaint it in terms of the editor's time is demonstrated by the development of more sophisticated techniques of editing. Although the individualistic and intuitive approach continued to be used, editors increasingly felt it important to indicate original notation (such as ligatures and continuo figures), note editorial changes, and compare and evaluate sources.

Daar was dus in die negentiende eeu 'n beweging om te streef na meer oorspronklik historiese uitgawes. Die vraag ontstaan nou weer of dit werklik vir Segovia in 1945 saak gemaak of die bundel 'n negentiende-eeuse uitgawe van die komponis se musiek is en of dit 'n uitvoerders uitgawe is? Segovia lewer die volgende kommentaar:

The studies of Sor which are published here can be used not only for the development of the technique of the student, but as well for the preservation of it at its heights for the masters. They contain the exercises of the arpeggios, chords, repeated notes, legatos, thirds, sixths, melodies in the higher register and in the bass, interwoven poliphonic (sic: polyphonic) structures, stretching exercises for the fingers of the left hand..... (Segovia 1945: Agterblad).

Tog is daar kritici wat die deursigtige argumente van Jeffery uitwys. Ophee lewer byvoorbeeld positiewe kommentaar oor die Segovia-uitgawe:

This edition whether we like it or not, has been the backbone of guitar repertoire over the last 40 years or so, and to this day the major source for our perception of Sor. In spite of the appearance of better and more reliable editions of the same music, it still enjoys the acceptance of a large body of guitar practitioners (1986:36).

Jeffery is egter baie gekant teen Segovia se uitgawe en sy kritiek gaan as volg voort:

An editor of music has a responsibility to present the music in a correct version. He must give to the public the actual notes that the composer wrote, especially if, as in this case he is dealing with teaching pieces composed by a man who was a great teacher himself. If he chooses to change things, he may do so but only if he tells us what he has changed. To imply that the changed version is in fact the original version when it is not, as has been done many times in this edition of Sor studies, is simply unacceptable. Sometimes the matter is of great importance. But here that is not the case: we are dealing with the best studies by Sor, who was the best teacher of his time, pieces which were composed with specific technical purpose in mind and whose technical aims, in this edition, have been falsified and travestied. The many students who use this book have a right to know that the music which they have in front of them is different in major ways from the music which Sor wrote: when they are spending hours, days, weeks of their life in mastering studies on technical problems, they have a right to be given the music which was composed with those technical problems in mind (1984:255).

Jeffery se kritiek teen Segovia is baie sterk en neem in die laaste paragraaf van die artikel die vorm van 'n belediging aan, deurdat hy sê Segovia is nie geskik as redakteur nie, en nie opgelei in wat hy doen nie.

Segovia is a performer: he has the experience of a performer, and is rightly hailed as outstanding in that capacity. But editing music is a professional skill which requires different training, and different experience. There is no doubt that this edition sells well because it bears the name of this fine performer: but there is also no doubt that the edition is severely inadequate because Segovia as an editor is, quite simply, untrained in what he is doing. The minimum standards of editing even of the time this book was first published are not reached in this Segovia edition in teaching, in examinations, and in competitions, is to place something very dubious at the heart of the teaching process, and it is time to think very seriously about whether such use should continue (1981:255).

Hierdie kritiek teen Segovia is baie eensydig omdat Segovia moontlik redes gehad het vir die veranderinge wat hy aangebring het in sy uitgawe. Hierdie moontlike redes word dan ook in die verhandeling bespreek. 'n Kunstenaar van Segovia se standaard sal sekerlik as uitvoerder ook 'n insig hê in die verskillende gebruike van redigering, omdat hy gedurig musiek moet voorberei om vir die publiek uit te voer. Segovia het sekerlik insig in vingersettings, uitvoeringstegnieke, dinamiek, struktuur en die manier waarop komposisies gespeel behoort te word. Is dit nie juis deel van die briljante uitvoerder om 'n gawe te hê in al die verskillende aspekte van die komposisie se uitvoeringsmoontlikhede nie? Dit is ook belangrik om daarop te let dat baie meer verskille tussen die faksimilee- en Segovia-uitgawes voorkom as wat Jeffery in sy artikel bespreek. Sekere van hierdie verskille word in die verhandeling uitgewys.

Segovia was wel geskik vir redigering gemeet aan die lig van verskillende uitgawes vir die uitgewers Schott in die *Guitar Archives-reeks (Editions Andrés Segovia)*. Die "Suite castellana" deur F. Moreno Torroba wat Segovia vir Schott voorberei het, het in 1926 verskyn. Segovia het vir baie jare met hierdie redigeringswerk aangehou. Verder moet ook onthou word dat Segovia in baie gevalle vanaf die manuskripkopie van die komponis bemoeid was met die musiek tot die publikasie van die gedrukte weergawe. Baie van hierdie werke het ontstaan as gevolg van opdragte wat Segovia bewerkstellig het.

Erik Stenstad vold het ook 'n artikel geskryf (1984) wat as weerklank teen Jeffery se kritiek dien. In hierdie artikel sê Stenstad vold onder andere:

Although not saying so explicitly, it seems that Jeffery takes for granted that the alterations were made by Segovia himself. It might come as a surprise to discover, therefore, that most of the more radical changes in the musical text originated with a contemporary and friend of Sor's namely Napoleon Coste (1984:136).

Later in die artikel sê Stenstadvold die volgende:

.....it became clear that Segovia's text is based on Coste's version of the studies, not Sor's original, as many of the alterations done by Coste are repeated by Segovia (1984:136).

Van die ooreenkomste wat Segovia met die Coste weergawe toon, en in hierdie artikel beskryf word, sal in die verhandeling uitgewys word.

Erik Stenstadvold sê verder:

I don't think these changes should be considered as bluntness on Coste's part. It might rather be a demonstration of a different attitude from ours, that of re-creation rather than absolute loyalty (1984:140).

Hy noem egter verder dat dit nie met sekerheid bevestig kan word of Segovia wel van die Coste weergawe spesifiek gebruik gemaak het nie.

Whether Segovia used as his main source the Coste edition of c.1845 is an open question. We know that Schonenberger in Paris published a Spanish version at the same time as he published the French-language edition of Coste's method. Lemoine of Paris also published a Spanish version a little later, in about 1876. In addition to mentioning this, Domingo Prat in his *Diccionario de guitarristas* (Buenos Aires, c.1934) refers to an abridged version of Coste's method, published in the present century by Schott, Leipzig (exact dates not given). I have not examined any of these later sources, but the list, which is probably incomplete anyway, shows that there were several publications derived from the Coste method of c.1845 upon which Segovia could have based his edition in 1945. Of course, someone might ask the maestro himself which source he used..... (1984:140).

Hierdie artikel van Stenstadvold is geskryf voor Segovia se dood en kan as 'n moontlike verklaring beskou word vir enkele van die veranderinge wat Segovia aangebring het, alhoewel dit nie as 'n absolute verklaring beskou kan word nie. Erik Stenstadvold sê self dat daar geen antwoord op die vraag is of Segovia hierdie weergawe van Coste gebruik het, nie.

Die Coste-uitgawe het in 1845 verskyn met die titel: *Méthode complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée de nombreux exemples et leçons, suivis d'une notice sur la 7e corde par n. Coste*. Coste het ses-

en-twintig studies van Sor geselekteer (Stenstadvold 1984:136). Van die twintig studies wat Segovia geselekteer het kan sestiën in die Coste-uitgawe gevind word. (Stenstadvold 1984:136).

Die Segovia-uitgawe bevat tempo veranderings soos daar later in hierdie verhandeling aangedui sal word. Die tempo aanduidings in die Coste-uitgawe is egter dieselfde as die van Sor, behalwe dat Coste hierdie aanduidings in die helfte van die studies weggelaat het (Stenstadvold 1984:137). Die Coste- en faksimilee-uitgawes bevat geen regterhand vingersettings nie (Stenstadvold 1984:137).

Omdat daar egter heelwat meer verskille tussen die Segovia- en die faksimilee-uitgawes voorkom as ooreenstemmings tussen die Segovia- en Coste-uitgawes en omdat die faksimilee oorspronklik is, behoort die Segovia-uitgawe met die faksimilee vergelyk te word. Dit is ook belangrik om daarop te let dat Stenstadvold nie alle veranderings wat Jeffery uitgewys het in die Segovia-uitgawe in sy artikel verklaar nie.

Dit is moontlik dat Segovia insae gehad het in die faksimilee-uitgawe of moontlik 'n *Urtext* waarvan ons nie bewus is nie, en dit nie genoem het nie. Verder is dit moeilik om te glo dat Segovia werklik die Coste-uitgawe tot so 'n mate gekopieër het, dat dit met sekerheid gesê kan word dat hy werklik net hierdie uitgawe van 1845 gebruik het as bron. Dit is moontlik dat Segovia hierdie ooreenkomste met die Coste-uitgawe net so gekopieër het, sonder dat hy daaraan gedink het om 'n faksimilee of *Urtext* te raadpleeg. Matanya Ophée (1987:38, October) maak 'n interessante stelling:

Mr. Stenstadvold's "reasonable assumption" that Segovia's edition of the 20 Studies is based on that of Coste's is perhaps correct. Yet, the "high degree of correspondence" Stenstadvold sees in these two collections, may have been entirely coincidental. Stranger things have happened.

If indeed Napoléon Coste's adaptation was, as Mr. Stenstadvold correctly quotes *revised, shortened and fingered to the traditions of the author* (Sor), then how can we argue with either Coste or Segovia about their revisions, sortings and fingering? If Coste, who was Sor's friend and pupil, did not invent the statement regarding this matter attached to his collection of Sor studies, then it follows that even though Sor spoke of his collection of Sor entities, he was beyond revising his earlier editions, rearranging them in different sequences and providing his private students with fingered versions of his works which are not available to us. As I said in my article, *for all we know Sor may have done the same*. Hence, it does not really matter who did what first. For all we know, Segovia may have had access to just such a manuscript.

Die moontlikheid bestaan dus dat Segovia faksimilee-uitgawes of ander manuskripte gebruik het. Dit is moontlik dat Segovia nie die Coste-uitgawe gebruik het nie. Net Segovia sou die antwoord op hierdie vraag kon beantwoord.

Die doel van hierdie studie is egter nie om te kyk in hoe 'n mate die Segovia-uitgawe met die Coste-uitgawe ooreenstem nie. Daar sal egter wel na die verskille tussen die Segovia- en Yepes-uitgawes gekyk word, beide gemeet aan die hand van die faksimilee. Soos reeds genoem is die verskille tussen Yepes en Segovia baie belangrik omdat albei verskillende idees gehad het oor kitaartegniek en dan spesifiek die uitvoering van hierdie studies.

HOOFSTUK 3

VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE STUDIES UIT OPUS 6

3.1 Opus 6 no. 2

Hierdie werk is 'n homofoniese studie. Dit is 'n kort werk, eenvoudig om te speel en diatonies. Die werk is in A majeur en die vorm is AABB. Die tempo aanduiding is *Andante allegro* en die metrum is 4/4.

Voorbeeld 1. Opus 6 no. 2

(Sor 1982a)



3.1.1 Struktuur

Die Yepes-uitgawe het dieselfde vorm as die faksimilee-uitgawe. Segovia se weergawe verskil egter van die faksimilee-uitgawe. In die Segovia-uitgawe is die herhaalteken in die middel van maat 8 weggelaat.

Voorbeeld 2. Opus 6 no. 2, maat 8.1 en 8.2

(Segovia 1945:5)



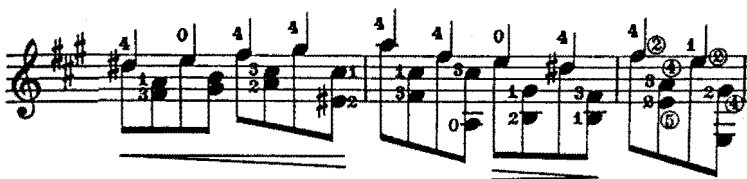
Segovia gee dus aan hierdie studie 'n ABB vorm moontlik omdat die melodie reeds in die A gedeelte herhaal word.

3.1.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

In die faksimilee- en Yepes-uitgawes kom daar geen dinamiekaanwysings voor nie. Segovia het egter *crescendo*- en *decrescendo*-aanwysings gebruik.

Voorbeeld 3. Opus 6 no. 2, maat 6-8.2

(Segovia 1945:5)



Dit is duidelik dat die begin van die frase in die bogenoemde voorbeeld 'n *crescendo* het en dan afsluit met 'n *decrescendo*. Hierdie tekens val saam met die styging en daling van die melodie. Behalwe vir die *crescendo*- en *decrescendo*-tekens het Segovia ook 'n enkele *mezzo forte*-aanduiding in die begin van hierdie studie geplaas.

Voorbeeld 4. Opus 6 no. 2, maat 1

(Segovia 1945:5)



Die tempo-aanduiding in die faksimile- en Yepes-uitgawes is *Andante allegro*. Segovia maak egter gebruik van *Allegretto*. Dit is dus heel moontlik dat Sor met sy tempo aanduiding verwys het na elke agste noot terwyl Segovia na die beweging van die melodie in kwartnote verwys. Die tempo sal dan in albei gevalle dieselfde wees.

3.1.3 Ortografiese veranderinge

Die Yepes- en Segovia-uitgawes bevat note wat verskil van die faksimile-uitgawe. Die eerste verskil kom in maat 3.2.1 voor waar die A in die Segovia- en Yepes-uitgawes later in maat 3.2.2 gespeel word in plaas van maat 3.2.1.

Voorbeeld 5. Opus 6 no. 2, maat 3

(Sor 1982a)



(Yepes 1982:48)



(Segovia 1945:5)



Hierdie verandering kan moontlik toegeskryf word aan die feit dat die melodie (note met steeltjies na bo) deurgaans 'n enkelnoot is en op die pols val. Die begeleiding val op die na-pols. Die enigste plek waar dit nie plaasvind nie is in maat 3.2. Yepes en Segovia het dit moontlik verander om by die res van die melodie en begeleiding aan te pas.

'n Verdere moontlike verskil kom in maat 14.4.2 voor. Hier word die F# deur Yepes en Segovia as 'n F-herstel aangedui. Dit is baie onduidelik of die faksimilee-uitgawe 'n F# of F-herstel gebruik. Dit wil voorkom of die faksimilee-uitgawe 'n F-herstel gebruik. Dit sal dan beteken dat hierdie nie 'n ortografiese verskil is nie.

Voorbeeld 6. Opus 6 no. 2, maat 14-15

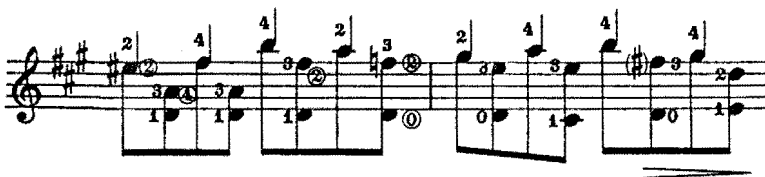
(Sor 1982a)



(Yepes 1982:48)



(Segovia 1945:5)



Segovia het verder in maat 15.3.2 'n herinneringsteken, dat die F as 'n F# gespeel moet word, aangedui.

In maat 8 van die faksimilee kom daar 'n einaardige notasie voor. Dit is egter duidelik dat die verbindingslyn by die lae E in maat 8.2.2 nie getrek kon word nie omdat dit met die B in maat 14.3 sal bots. Maat 14 is reg onder maat 8 op die faksimilee.

Voorbeeld 7. Opus 6 no. 2, maat 8 en maat 14

(Sor 1982a)



3.1.4 Vingersettings in die regterhand

Geeneen van die drie weergawes bevat enige regterhand aanduidings nie. Jeffery verwys na opus 6 en sê dat dit moontlik sou wees om lig te werp op die tegniese intensies aan die hand van die Sor se *Méthode* af te lei (Sor 1982: Notes on the pieces, vol 1). Alhoewel daar geen regterhand vingersettings in die faksimile-uitgawe aangedui is nie, sal dit met 'n groot mate van sekerheid aanvaar word dat Sor wel 'n regterhand vingersetting in gedagte sou gehad het.

3.1.5 Vingersettings in die linkerhand

In beide die Yepes- en Segovia-uitgawes kom daar linkerhand vingersettings voor terwyl die faksimile-uitgawe geen vingersettings bevat nie. Yepes maak gebruik van tegniese hulpmiddels (aanduidings) wat 'n meer presiese tegniek illustreer (sien Aanhangsel B).

Yepes en Segovia dui die begin van hierdie studie verskillend aan.

Voorbeeld 8. Opus 6 no. 2, maat 0-1

(Yepes 1982:48)

Andante Allegro



(Segovia 1945:5)



Yepes het die begin note met 'n *barré*-aanduiding op die tweede posisie aangedui. Hiermee saam gebruik hy 'n hakkie in maat 0.1 (tegniese hulpmiddel) om die hoeveelheid snare aan te dui wat deur die *barré*-vinger gedek moet word.

Segovia het weer net vingeraanduidings gebruik wat heel moontlik dieselfde as Yepes impliseer maar tog daarvan verskil. Yepes maak dit duidelik dat hy die eerste vinger plat wil hou terwyl die note van maat 0.1-1.1.2 gespeel word. Dit is egter moeilik om te bepaal of Segovia dieselfde bedoel het as Yepes omdat die eerste vinger opgelig kan word terwyl maat 0.2-0.2.2 klink. Meer gevorderde kitaarspelers sal waarskynlik die *barré*-vinger plat hou.

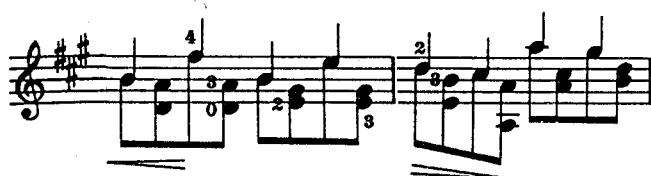
'n Verdere verskil kom in maat 3 voor.

Voorbeeld 9. Opus 6 no. 2, maat 3 en 4

(Yepes 1982:48)



(Segovia 1945:5)



Yepes speel die A in maat 3.1.2 en 3.2.2 met die tweede vinger terwyl die derde vinger die F# in maat 3.2.1 speel. Hierna word die tweede vinger in maat 3.3.2 gebruik om die E te speel.

Segovia het egter aangedui dat die A in maat 3.2.2 met die derde vinger gespeel word sodat die tweede vinger kan voorberei om in maat 3.3.2 die E te speel. Daarmee gepaardgaande is ook die vingersetting

in maat 3.2.1 waar Segovia die F# met die vierde vinger speel, terwyl Yepes dieselfde noot met die derde vinger speel.

Let ook daarop dat Segovia van stonwisseling in maat 3.4.2 gebruik maak om die veranderinge na maat 4.1.1-4.1.2 te vergemaklik. Yepes gebruik egter nie stonwisseling nie. Die vingersettings in maat 3 en 4 moet dus nie in isolasie gesien word nie maar as 'n geheel waar elke vingersetting die daaropvolgende een sal beïnvloed.

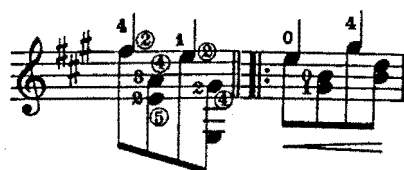
Nog 'n verskil kom in maat 8 voor.

Voorbeeld 10. Opus 6 no. 2, maat 8.1.1-8.2.2

(Yepes 1982:48)



(Segovia 1945:5)



Yepes dui aan dat die eerste pos van maat 8 met 'n *barré*-vinger in die tweede posisie gespeel moet word. Hier is weereens 'n hakkie (tegniese hulpmiddel) wat daarop dui dat die *barré*-vinger tot by die vierde snaar moet strek. Hierna volg 'n E (oop eerste snaar) in maat 8.2.1. Segovia het egter hierdie gedeelte moeiliker gemaak deur die F# in maat 8.1.1 op die sewende riggel van die tweede snaar te speel. Daarna word die E en A in maat 8.1.2 op die vierde en vyfde snaar gespeel.

Die vraag ontstaan nou of dit werklik nodig is om die moeiliker posisie (gestopte snaar en hoër posisie) van Segovia te speel, of om die makliker posisie (oop snaar van Yepes) te speel. In die geheel gesien is hierdie studie duidelik nie vir die gevorderde kitaarspeler nie en sou die Yepes vingersettings 'n logiese keuse wees. Segovia het moontlik die gestopte snaar verkies as gevolg van twee redes:

- Om die werk tegnies meer uitdagend te maak.

- Die E in maat 8.2.1 maak deel uit van die melodie en is ook die laaste noot in die frase wat die A gedeelte afsluit. Hierdie noot word op 'n gestopte tweede snaar in die vyfde posisie gespeel. Moontlik wou hy meer met hierdie noot doen op 'n gestopte as oop snaar omdat 'n toe snaar meer variasie in klankkleur bied as *vibrato* gebruik word.

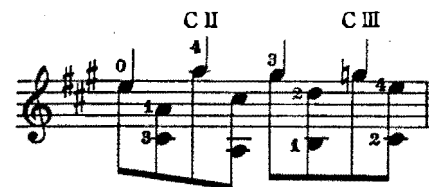
Yepes en Sor gebruik ook verskillende vingersettings in maat 13.

Voorbeeld 11. Opus 6 no. 2, maat 13

(Yepes 1982:48)



(Segovia 1945:5)



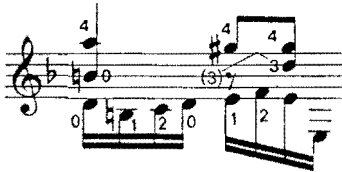
Hier gebruik Yepes die vierde vinger op die G# in maat 13.3.1, waarna die eerste vinger vooruit moet voorberei vir die plasing daarvan op die G in maat 13.4.1 terwyl die D en B in maat 13.3.2 gespeel word. Daar vind dus 'n inkrimping in die eerste vinger plaas. Yepes gebruik hier weer tegniese hulpmiddels deur die eerste vinger aanduiding in hakkies te plaas, gevolg deur die stippellyn tot by 'n eerste vinger. Die E en C# in maat 13.4.2 word met die derde en tweede vingers gespeel.

Segovia gebruik egter hier 'n ander benadering deur die G in maat 13.3.1 met die derde vinger aan te dui, en die *barré*-vinger wat reeds in maat 13.2.1 in die tweede posisie is, op te beweeg tot by die derde posisie. Daarna word die E en C in maat 13.4.2 met die vierde en tweede vingers gespeel. Segovia maak dus gebruik van posisie verandering terwyl Yepes 'n vingerinkrimping gebruik.

Miskien wou Yepes spesifiek die voorbereiding, en inkrimping van die vinger as tegniek beoefen. Daar is ander gevalle in die Yepes-uitgawe waar soortgelyke vingersettings voorkom, byvoorbeeld in opus 31 no. 16.

Voorbeeld 12. Opus 31 no. 16, maat 7

(Yepes 1982:20)



In maat 7.2.1 word die derde vinger van die linkerhand ingekrimp en voorberei om die D in maat 7.2.3 te speel.

'n Soortgelyke linkerhand vingerinkrimping vind in opus 6 no. 11 plaas waar die derde vinger in maat 38.1.1 die A in maat 38.1.3 voorberei.

Voorbeeld 13. Opus 6 no. 11, maat 38

(Yepes 1982:30)



3.2 Opus 6 no. 6

Die karakter van hierdie studie is dat die melodie in tertse opgedeel word (agste note) met 'n duidelike basnoot in elke maat. Die werk is in A majeur met 'n tempo aanduiding van *Allegro*. Die metrum is 3/8.

Voorbeeld 14. Opus 6 no. 6

(Sor 1982a)

Allegro

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 3/8. The tempo marking 'Allegro' is placed above the first staff. The score consists of 16 measures. The melody is characterized by eighth-note patterns, often beamed in groups of three, which correspond to the 3/8 time signature. The melody is divided into thirds, with a clear bass note in each measure. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and rests, indicating a complex rhythmic and harmonic structure.



3.2.1 Struktuur

Die struktuur van hierdie komposisie is AABAA1. In al drie die uitgawes is die struktuur dieselfde.

3.2.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Die drie uitgawes het 'n *fermata*-aanduiding in maat 98.3.1. Die faksimilee maak ook van *ligados* gebruik. Yepes maak gebruik van aksent-, *ligado*-, *crescendo*- en *decrescendo*-tekens terwyl Segovia *p*-, *mf*-, aksent-, *ligado*-, *crescendo*- en *decrescendo*-aanduidings gebruik. Opus 6 no. 6 is 'n voorbeeld van een van die min studies waarin Yepes dinamiek-aanwysings gebruik.

In maat 30 tot 32 maak Yepes en Segovia albei gebruik van aksente.

Voorbeeld 15. Opus 6 no. 6, maat 29-33

(Yepes 1982:43)



(Segovia 1945: 14)

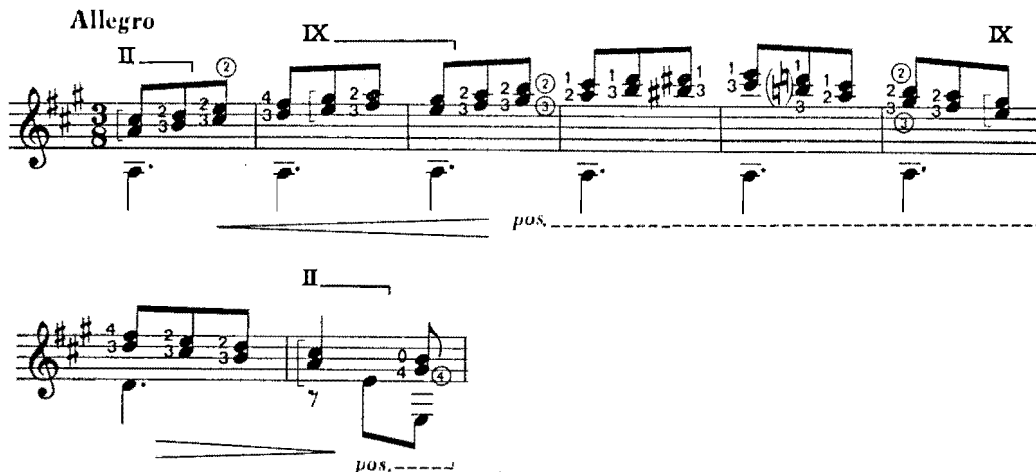


'n Moontlike rede vir hierdie aksente is dat Yepes en Segovia die E's aan die begin van mate 30-32 as deel van die melodie beskou, wat dit dan ook is. Omdat hierdie note deel van die melodie is en op 'n sterk pols val, word dit geaksentueer. Die melodie note moet duidelik uitstaan bo die begeleiding wat onder die melodie in derdes beweeg.

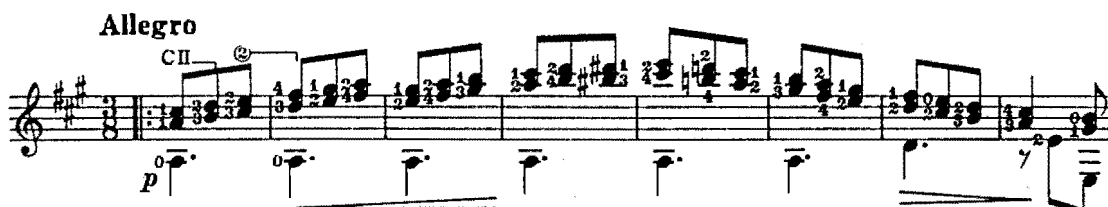
Yepes en Segovia gebruik die *crescendo*- en *decrescendo*-tekens in frases waar dit direk verbind kan word met die styging en daling van die melodie.

Voorbeeld 16. Opus 6 no. 6, maat 1-8

(Yepes 1982:43)



(Segovia 1945:14)



In maat een tot drie word die *crescendo* deur Yepes gebruik saam met die styging van die melodie. Segovia gebruik ook hierdie beginsel maar dui die *crescendo*-teken eers vanaf die tweede maat aan. Aan die einde van die frase in maat 7 daal die melodie weer en beide Yepes en Segovia gebruik hier 'n *decrescendo*. Verdere voorbeelde kom in albei uitgawes onder andere in mate 85-86 en 89-90 voor. Die aanduiding "pos-----" wat Yepes gebruik is 'n tegniese hulpmiddel, sien Aanhangsel B.

Segovia gebruik die *decrescendo*-aanduiding ook by sekwense in die melodie. By 'n dalende melodiese sekvens (maat 35-36), word 'n *decrescendo*-aanduiding soms gebruik.

Voorbeeld 17. Opus 6 no. 6, maat 35-37

(Segovia 1945:14)



Daar is ook 'n voorbeeld waar Segovia die *decrescendo*-teken saam met 'n herhalende melodiese sekvens gebruik.

Voorbeeld 18. Opus 6 no. 6, maat 134-138

(Segovia 1945:5)



Die patroon in maat 134 en 135 is twee mate wat teen die einde van hierdie werk voorkom, voordat die studie afsluit in maat 138. Volgens Segovia moet hierdie herhaling in maat 135 sagter gespeel word, moontlik omdat dit die slot frase is. Dit is ook moontlik dat hy hier die idee van 'n eggo skep.

In al drie die uitgawes is die tempo presies dieselfde naamlik *Allegro*.

3.2.3 Ortografiese veranderinge

In die einde van die eerste seksie word 'n herhaalteken in maat 24 in al drie die uitgawes aangetref. Die Segovia-uitgawe is egter die enigste uitgawe wat die herhaalteken ook in die begin van dieselfde seksie het. Dit is nie die normale gebruik nie omdat 'n herhaalteken aan die einde van 'n seksie, voldoende impliseer dat die gedeelte herhaal moet word.

Voorbeeld 19. Opus 6 no. 6, maat 1

(Sor 1982a)

Allegro



(Yepes 1982:43)

Allegro



(Segovia 1945:14)

Allegro



Die tweede seksie word nie in een van die drie uitgawes herhaal nie. Daar is egter 'n herhalingsteken aan die begin van die tweede seksie in die Segovia-uitgawe maar daar kom geen herhalingsteken aan die einde van dieselfde seksie in die Segovia-uitgawe voor nie. Hierdie is moontlik net 'n drukfout wat deurgeglim het.

Voorbeeld 20. Opus 6 no. 6, maat 25

(Segovia 1945:14)



Omdat Segovia nie weer die herhalingsteken aan die einde van die tweede seksie gebruik nie kan daar moontlik aanvaar word dat hierdie 'n drukfout is wat ongesiens deurgelaat is.

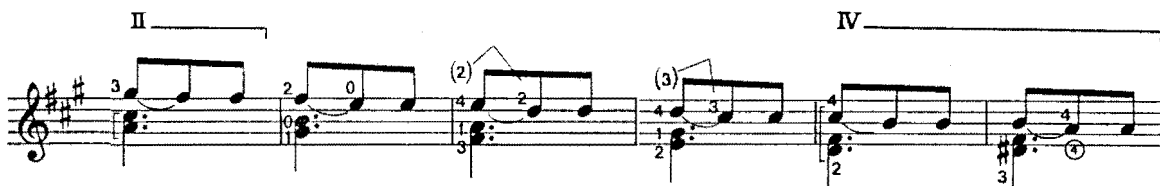
'n Belangrike ortografiese verskil wat die uitvoering van hierdie studie beïnvloed is die gebruik van *ligado*.

Voorbeeld 21. Opus 6 no. 6, maat 34-39

(Sor 1982a)



(Yepes 1982:43)



(Segovia 1945:14)



Yepes en Segovia maak gebruik van *ligados* op die eerste en tweede note, van elke maat in hierdie passasie. In die faksimile-uitgawe kom sulke aanduidings nie voor nie. 'n Moontlike verklaring hiervoor is dat Segovia en Yepes hierdie gedeelte as 'n tipiese *ligado* passasie gesien het, veral omdat die tweede

noot in elke maat herhaal word. Daar ontstaan dus amper 'n tipe sugmotief wat harmonies deur die leunnote ook van dissonans na konsonans oplos. Dit is 'n geaksentueerde dissonantie wat voldoen aan die vereistes van 'n terughouding waarvan die voorbereidende noot as dissonansie weer geartikuleer word. Deur hierdie gedeelte aan te pas na *ligado* maak dus die studie meer uitdagend vir die student omdat hierdie tegniek moeiliker is as om net die note te speel.

In maat 58 het die Yepes- en Segovia-uitgawes 'n Fx (F - dubbelkruis) wat nie in die faksimilee-uitgawe voorkom nie.

Voorbeeld 22. Opus 6 no. 6, maat 57-59

(Sor 1982a)



(Yepes 1982:44)



(Segovia 1945:14)



Die faksimilee-uitgawe bevat geen Fx in maat 58 nie maar wel in maat 59. As 'n mens die drie patrone in maat 57-59 as 'n sekwens sien is dit heel moontlik om die F# in maat 58.2 as 'n Fx te speel. Die sekwens bestaan dan uit 'n noot wat herhaal word met 'n chromatiese onderhulpnoot. Omdat die F# in maat 59 'n dubbelkruis is, is dit moontlik dat die F# in maat 58 ook 'n Fx moet wees. Hierdie is dan ook moontlike redes waarom Yepes en Segovia die noot as sodanig verander het. Daar kan ook daarop gelet word dat hierdie 'n verandering is wat Yepes in sy uitgawe teenoor 'n ander uitgewer se uitgawe uitwys in sy "Sources"

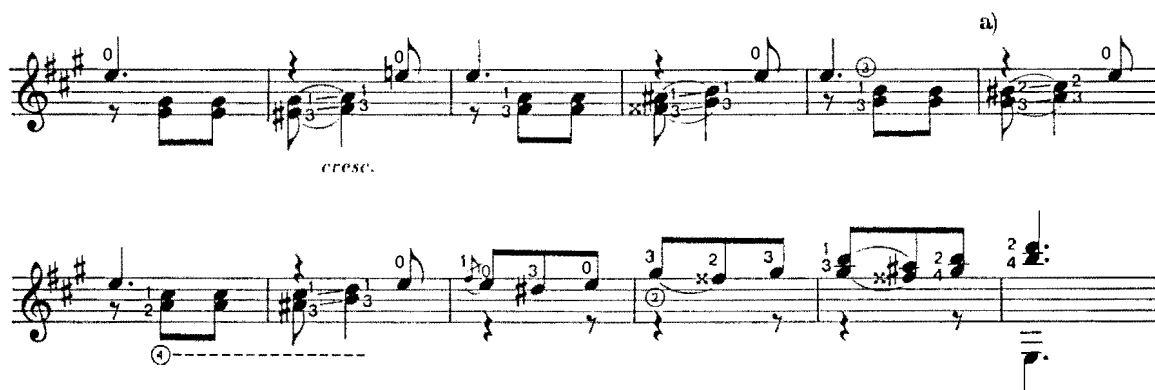
In maat 53 tot 60 is daar belangrike noot verskille in beide die Yepes- en Segovia-uitgawes. Stenstadvold noem dat daar in sekere gevalle die gevoel ontstaan dat Sor se oorspronklike notasie nie heeltemal bevredigend is nie, en dat sekere skuiftekens ontbreek (1984:138).

Voorbeeld 23. Opus 6 no. 6, maat 49-60

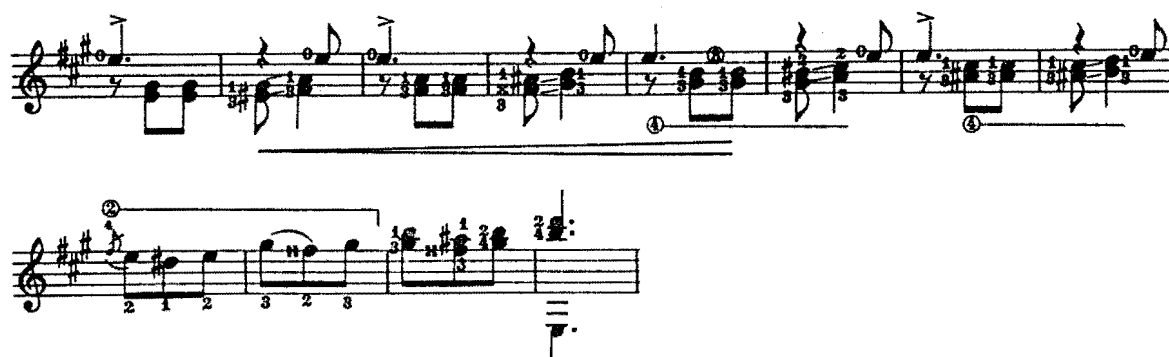
(Sor 1982a)



(Yepes 1982:44)



(Segovia 1945:14)



Die eerste verskil wat Yepes en Segovia met die faksimilee toon is die B in maat 54.1. Yepes en Segovia het albei die B na 'n B# verander. Die toonaard in hierdie gedeelte is E majeur wat die dominant van A majeur (die toonsoort van Opus 6 no. 6) is. Die akkoord in maat 54.1 is dus 'n dominantmajeur akkoord wat na 'n vergrote akkoord verander wat oplos na die tonika. Die spanning van hierdie dominant akkoord wat wil oplos was moontlik vir Yepes en Segovia aantreklik. Dit kan ook wees dat Yepes en Segovia die B# as 'n deurgangsnoot beskou het en dit sodanig aangepas het.

In maat 55.3 het Yepes 'n A in plaas van 'n A# soos dit in die faksimilee voorkom. Dit is moontlik dat Yepes die sekwens patroon, (maat 49 en 50, 51 en 52, 53 en 54) wou voortsit. Hierdie sekwenspatroon bestaan uit 'n herhaalde akkoord met 'n chromatiese deurgangs-akkoord wat trapsgewys styg. Om dus 'n A# in maat 55.3 te speel in plaas van 'n A, verander die sekwens se karakter.

Segovia het egter die A (maat 55.2) in die faksimilee-uitgawe na 'n A# verander. Hy kon moontlik hier 'n fout begaan het, of die oplossing beklemtoon het deur die akkoord vroeër te verander en drie keer te herhaal waarna dit oplos in maat 56.2. Alhoewel Segovia die Coste-teks navolg verskil hy egter ook van die Coste-teks (Stenstadvold 1984:138).

Voorbeeld 24. Opus 6 no. 6, maat 53-60

Coste-uitgawe (Stenstadvold 1984:138)



(Segovia 1945:14)



Maat 55 en 56 is identies in die faksimilee- en Coste-uitgawes. Die Segovia-uitgawe verskil egter. Dit is moontlik dat Segovia die Coste-uitgawe nagevolg het maar die ooreenkomste kan ook blote toeval wees. Weereens is dit belangrik dat daar aan die hand van die faksimilee gewerk word.

Verder het Yepes en Segovia die F# in maat 58 na 'n Fx verander. In maat 57, 58 en 59 kom daar 'n sekwens aan die begin van elke maat voor wat in derdes styg. As die *acciaccatura* in maat 57.1 buitewee

gelaat word, is die note in maat 57 'n E, D# en weer E. Die D# funksioneer dus as 'n onderste chromatiese hulpnoot. Dieselfde gebeur in maat 59 (B–A#–B).

Omdat dieselfde patroon voorkom in maat 58 het Yepes en Segovia moontlik gevoel dat die F# na 'n Fx verander moet word om ook te funksioneer as 'n onderste chromatiese hulpnoot. Veral dan ook omdat daar 'n Fx in maat 59.2 in die faksimile voorkom.

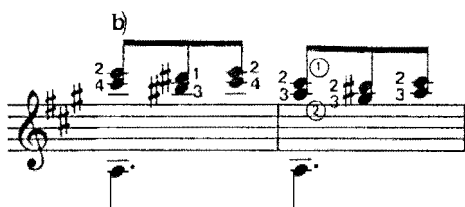
'n Soortgelyke voorbeeld kom in maat 107 en 108 voor.

Voorbeeld 25. Opus 6 no. 6, maat 107-108

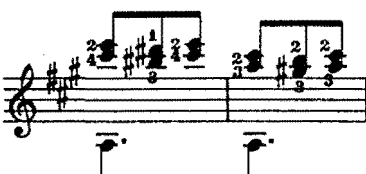
(Sor 1982a)



(Yepes 1982:45)



(Segovia 1945:15)



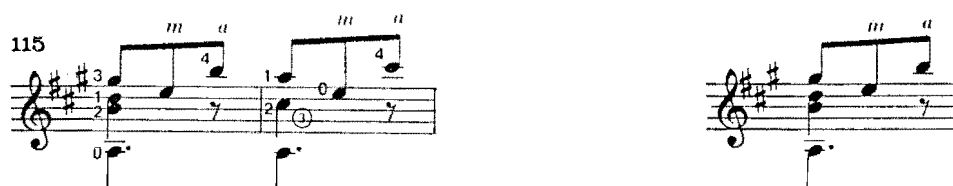
Segovia en Yepes het hier die akkoord in maat 107.2 en 108.2 as chromatiese onderhulnote gesien. Hierdie is weer 'n voorbeeld waar Yepes in sy "Sources" 'n verskil met 'n ander uitgawe se uitgawe uitwys.

3.2.4 Vingersettings in die regterhand

In die Segovia- en faksimile-uitgawe kom daar geen regterhand vingersettings voor nie. In die Yepes-uitgawe is daar drie mate waar hy regterhand vingersettings gebruik.

Voorbeeld 26. Opus 6 no. 6, maat 117-118 en maat 129

(Yepes 1982:45)



In al drie die gevalle is dit mate waar Segovia verkies het om *ligado* te gebruik.

Voorbeeld 27. Opus 6 no. 6, maat 117 en 118 en maat 129

(Segovia 1945:19)



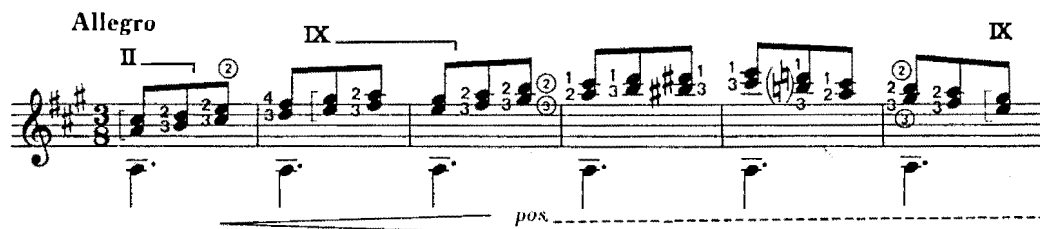
Omdat hierdie 'n gevorderde studie is het Segovia en Yepes moontlik gevoel dat die regterhand vingersettings aan die uitvoerder oorgelaat kan word of dat dit van selfsprekend is.

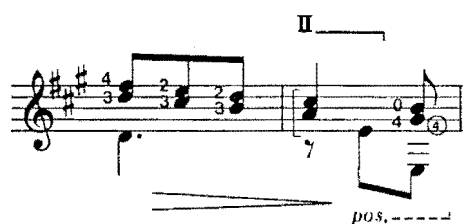
3.2.5 Vingersettings in die linkerhand

Die faksimilee bevat geen linkerhand vingersettings nie. In die linkerhand vingersettings wat Yepes en Segovia gebruik is daar belangrike verskille:

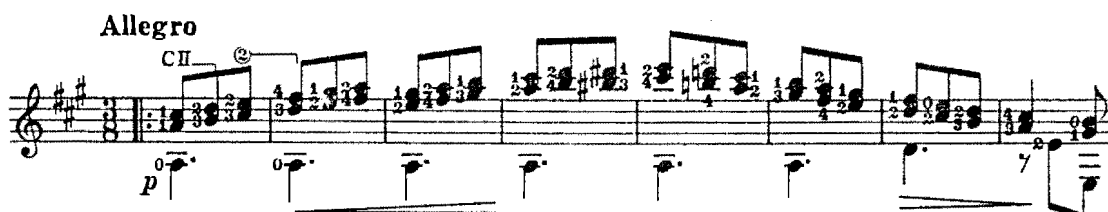
Voorbeeld 28. Opus 6 no. 6, maat 1-8

(Yepes 1982:43)





(Segovia 1945:14)



Die verskil tussen Yepes en Segovia is dat Yepes die melodie (wat in derdes beweeg) langer op die tweede en derde snaar speel. Segovia se vingersetting beweeg reeds in maat 2.2 na die eerste en tweede snaar om die melodie verder te speel, nadat hy die melodie vanaf maat 1.1 tot 2.1 op die tweede en derde snaar gespeel het. Yepes behou egter die melodie op die tweede en derde snaar vanaf maat 1.1 tot by maat 3.3 waarna hy verder die melodie op die eerste en tweede snaar speel, maar weer in maat 6.1 terugkeer na die tweede en derde snaar. Segovia keer egter eers baie later in maat 7.3 na die tweede en derde snaar terug.

Hierdie twee benaderings wat Yepes en Segovia hier toepas in dieselfde passasie het 'n groot invloed op die klankkleur. Moontlik wou Yepes hier 'n rondter meer *dolce* klank produseer terwyl Segovia meer belangstel het in 'n voller klank. Dit was gebruikeliker dat die melodie op die eerste snaar gespeel word. Moontlik het Segovia die eerste snaar as 'n voller klank beskou om die melodie te dra. 'n Oop snaar het 'n helder klank.

Die vraag ontstaan nou watter van Yepes of Segovia se vingersettings die aanvaarbaarste is. Daar kan nie summier aanvaar word dat die een vingersetting, soos in voorbeeld 25, korrek is en die ander nie aanvaarbaar is nie. Die speler se keuse tussen Yepes en Segovia se linkerhand vingersettings sal afhang van die klankkleur wat hy daar wil stel en sy eie tegniese voorkeure.

In maat 117 en 118 is daar ook verskillende linkerhand vingersettings tussen Yepes en Segovia gebruik.

Voorbeeld 29. Opus 6 no. 6, maat 117-118

(Sor 1982a)



(Yepes 1982:45)



(Segovia 1945:15)



Maat 118 en 119 bevat ortografiese veranderings in die Yepes- en Segovia-uitgawes, maar omdat dit verband hou met linkerhand vingersettings sal dit hier bespreek word.

Segovia het *ligados* in albei mate ingevoeg wat nie in die faksimilee voorkom nie. Moontlik het hy dit ingevoeg om die eerste noot in elke maat te beklemtoon.

Yepes het egter 'n groot verandering aangebring deur 'n agstenoot rusteken in elke maat te plaas. Die D en B (maat 117.1) en die C# (maat 118.1) se lengte word dus 'n kwartnoot in plaas van 'n gepunteerde kwartnoot soos in die faksimilee. Die rede vir hierdie verandering kan in sy linkerhand vingersetting bespeur word. Dit is makliker as Segovia se vingersetting, en vereis 'n strekking oor vyf riggels om die hoë B (maat 117.3) en die hoë C# (Maat 118.3) by te kom terwyl hy die D en hoë B (maat 117.3) sowel as die hoë C# (maat 118.1) moet aanhou klink. Hierdie is 'n moeilike strek, maar nie onmoontlik nie. Deur die nootwaardes te verander laat Yepes toe dat die speler sy linkerhand op lig en op beweeg na die hoë B (maat 117.3), en die hoë C# (maat 118.3). Die strekking oor vyf riggels is dus onnodig.

Segovia se vingersetting laat egter toe dat die musiek meer volgens die oorspronklike weergawe gespeel word sonder dat die nootwaardes verkort hoef te word. Die A en die B word in maat 117.1 op die oop vyfde en tweede snaar gespeel. Terwyl die D (maat 117.1) op die derde snaar gespeel word, word die G# (maat 117.1) op die eerste snaar gespeel. Die speler kan dus die A, B en D in maat 117.1 vir die volle maat laat klink terwyl die hoë B in maat 117.3 gespeel word. Dieselfde idee word in maat 118 gebruik deurdat die C# in maat 118.1 ook op die derde snaar gespeel word. Dit is dus nie moeilik om die hoë C# in maat 118.3 te speel nie. Segovia se weergawe is dus meer korrek volgens die oorspronklike weergawe.

3.3 Opus 6 no. 8

Hierdie is 'n *legato* akkoord studie in C majeur. Die tempo aanduiding is *Andantino* en die metrum is 3/4. Die studie se vorm is ABC.

Voorbeeld 30. Opus 6 no. 8

(Sor 1982a)



3.3.1 Struktuur

Die struktuur van hierdie werk is in al drie uitgawes dieselfde, naamlik ABC.

3.3.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Die faksimilee bevat geen dinamiek-aanwysings nie maar wel fraseringsbogies wat die student help in sy interpretasie van die studie. *Ligados* kom ook voor. In hierdie geval ontbreek die bindboog tussen die die *appoggiaturas* en *acciaccatura* en die noot wat daarop volg wat dan as *ligado* gespeel moet word. Sien maat 12, 14, 16 en 38 in die faksimilee-uitgawe.

Daar is ook ander gevalle in die studies wat ontleed is waar die faksimile-uitgawe die bindboog tussen die *appoggiaturas* of *acciaccaturas* met die opvolg noot weglaat. In al hierdie gevalle sal die note wat na die *appoggiaturas* en *acciaccaturas* volg as *ligado* note beskou word.

Yepes en Segovia gebruik 'n enkele *legato*-, *ligado* en *piano*-aanduiding in maat 1.

Voorbeeld 31. Opus 6 no. 8, maat 1-2

(Yepes 1982:13)



(Segovia 1945:3)

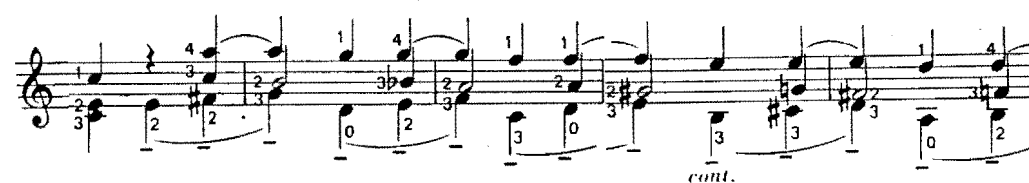


Dit is dus vir Yepes en Segovia duidelik dat dit 'n *legato* studie is wat sag moet begin. Slegs Segovia gebruik in hierdie studie *crescendo*- en *decrescendo*-aanduidings. Die daling en styging van die melodie in die frases hou direk hiermee verband. As die melodie styg word 'n *crescendo* gebruik en as hy daal word 'n *decrescendo* gebruik (sien voorbeeld 31). Yepes het geen sulke aanduidings gebruik nie, maar gebruik wel frase-aanduidings wat glad nie by Segovia voorkom nie (sien voorbeeld 31). Hierdie gebruik dui heel moontlik dieselfde musikale effek aan as wat Segovia wou impliseer, naamlik *legato*. Yepes gebruik die frases logies om te help met die begrip van die melodiese struktuur.

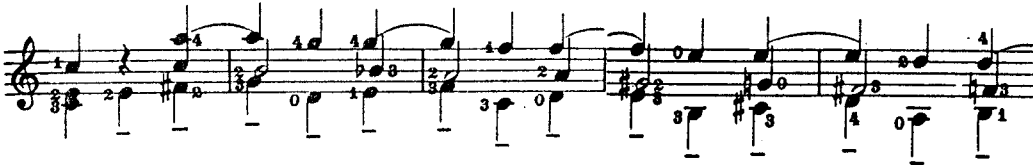
Segovia en Yepes gebruik ook *leggero*-tekens om die melodie in die bas uit te lig.

Voorbeeld 32. Opus 6 no. 8, maat 32-36

(Yepes 1982:13)



(Segovia 1945:3)



Dit is vir Segovia en Yepes belangrik dat die uitvoerder bewus moet word van die melodie in die bas, en dit *llegiero* sal speel. Deur die bas dus effens los van mekaar te speel kan die melodie uitgebring word en sterker na vore tree.

Yepes het ook aksenttekens gebruik.

Wat die tempo betref, staan daar in die faksimile- en Yepes-uitgawe *Andantino*. Segovia het egter die tempo verander na *Lento*. Hierdie is 'n belangrike verandering. Lorimer (1986:44) sê die volgende:

In these days of hard and fast playing, Segovia is neither for hard or fast in the right hand.

Daar kan argumenteer word dat hierdie skrywe nie na Segovia se vroeë kitaarspel verwys nie, maar na sy latere lewe. Omdat Segovia se uitgawe in 1945 verskyn het sal so 'n stelling dus nie van toepassing wees op so 'n vroeë uitgawe nie. Lorimer gaan egter voort en verwys as volg na Segovia:

He often says that the best orator is one who speaks most clearly, not the one who speaks the fastest (1986:44).

Segovia het die aanduiding *legato* in maat 1 gebruik. Dit is moontlik dat Segovia gedink het dat die akkoorde hier stadig gespeel behoort te word omdat hy 'n *legato* effek wou verkry. Yepes het ook die inskrywing *legato* bygevoeg maar, die tempo as *Andantino* aangedui (sien voorbeeld 31).

Jeffery (1981:253) sê dat hierdie 'n *legato* studie is waarin al die stemme aangehou moet word. Verder sê hy dat die werk teen 'n redelike tempo gespeel moet word soos Sor dit aangedui het, naamlik *Andantino*. Daar word dus nie net 'n *legato* tegniek verwag nie, maar ook die vermoë om die werk met beweging te speel. (Jeffery 1981:253).

Daar moet egter in gedagte gehou word dat die vroeëre verwysings na "vinnig" heelwat stadiger was as vandag se begrip. Jeffery is dus nie korrek met sy stelling nie.

Brian Jeffery (1982:253) het Segovia gekritiseer omdat hy die tempo verander het.

But Segovia has marked it "Lento" thus not only destroying the musical sense of the piece with its pulsating triple rhythm, but also destroying the technical purpose for which it was composed. He has not told us that the original tempo was different from what he has marked; and for an editor to make changes without telling us so, thus leading us to believe that we are playing the original version when we are not, is unacceptable.

Uit bogenoemde aanhaling is dit duidelik dat Jeffery nie objektief is nie en daarop uit is om sy punt te bewys omdat hy meen dat Segovia die polsende drieslagmaat afbreek. Segovia het heel moontlik 'n ander benadering tot hierdie studie, soos Ophee (1986:36) dan ook in sy artikel noem, en waarin hy vir Segovia verdedig. Hy skryf as volg:

Although I agree in principle with Jeffery's criticisms of the changes, I have to observe, retrospectively, that these changes strongly suggest that Segovia was perfectly aware of the nature of this miniature as an instrumental rendition of an 18th century chorale in three voices. The slower tempo, the idea of the legato and the extensive use of the dynamics as a means of delineating the several voices, are all indicative of an attempt to recreate the type of chorale that Fernando Sor would have heard and sang as a student in the Montserrat monastery.

Eisenhardt (1987:29) het egter in sy artikel as volg gereageer:

It is quite remarkable that Mr. Ophee implicitly agrees with the different tempo Segovia suggests (*lento* instead of *andantino*) in his edition, while he (Ophee) thinks of this piece as an 18th century chorale that "Sor would have heard and sung as a student in the Montserrat monastery". Ophee here neglects the "verbal statement made by the composer himself" (*andantino*). Couldn't it simply be possible that Sor meant this piece to be played *andantino*? Is the conclusion that this is a chorale not a bit too obvious. Did the Segovian influence do its work on Mr. Ophee?

Ophee (1987:35, October) het weer 'n artikel hiema geskryf waarin hy homself teen Eisenhardt as volg verdedig:

My reference to Segovia's alterations was, specifically, related to his supposed understanding of the study in C-Major, Opus 6 No. 8 as "....an instrumental rendition of an 18th century chorale in three voices....the type of chorale Fernando Sor would have heard and sang as a student in the Montserrat monastery".

An attempt to recreate an 18th century chorale is a different thing from a "late romantic, individualistic attitude". Having thus misread what I said, it was easy for Mr. Stenstadvold to accuse me of being "deeply rooted in this tradition" when I said that Segovia's alteration of tempo to Lento from the original Andantino is more appropriate. Taking my statements out of the context in which they were made, as was obviously done here, can be characterised, at best, as an unfortunate discombobulation which does not make for an orderly and reasonable debate.

Ophee verduidelik verder in dieselfde artikel:

....how fast, or rather how slow was a *Andantino* in Sor's time. I strongly suggest to Messrs Stenstadvold and Eisenhardt that they read David Fallows's *Andantino* article in *The New Grove*. There is no question that at the time that meaning of *Andantino* was ambiguous. It could be faster than an Andante or it could be slower (1987:35, October).

Fallows (1980:398) skryf die volgende ten opsigte van die aanduiding *Andantino*:

A tempo and mood designation for a slightly more lighthearted *andante*. Normally it is a little faster than *andante*; but Rousseau (1768), for instance described it as an *andante* with 'a little less gaiety in the beat'.

Fallows (1980:398) skryf verder:

Zaslaw (1972) provided convincing evidence that for Mozart and his contemporaries *andantino* was normally slower than *andante*: Rousseau (1768), Wolf (1788), D. G. Türk (1789), Mason (c1801), Clementi (1801), Starke (1819) and Hummel (1828) all agree that; moreover Türk and Hummel went so far as to draw attention to it and to castigate those who thought otherwise.

Die tempo verandering van Segovia kan heel moontlik toe geskryf word aan sy romantiese gees en is waarskynlik nie 'n tempo verandering nie, maar 'n gevoel wat hy by die speler wil aanwakker.

3.3.3 Ortografiese veranderinge

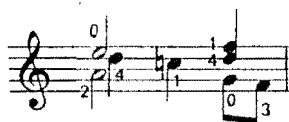
Die eerste verskil tussen die drie uitgawes is in die manier waarop nootwaardes genoteer word.

Voorbeeld 33. Opus 6 no. 8, maat 4

(Sor 1982a)



(Yepes 1982:13)



(Segovia 1945:3)



In die faksimile- en Yepes-uitgawe word daar *appoggiaturas* (leunnote) aangetref. Segovia het egter die meeste van die *appoggiaturas* na *acciaccaturas* verander.

Voorbeeld 34. Opus 6 no. 8, maat 12

(Sor 1982a)



(Yepes 1982:13)



(Segovia 1945:3)

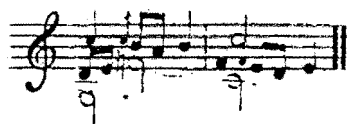


Die *appoggiatura* in die faksimile- en Yepes-uitgawes bestaan dus uit die dissonante F in maat 12.1 teenoor die C majeur harmonie. Hierdie dissonante noot het dus 'n waarde van een kwartnoot en los in maat 12.2 op, waar die F 'n E word. Die *acciaccatura* wat Segovia in maat 12 op die F gebruik is egter 'n twee-en-dertigste noot wat vinnig moet oplos sodat die E vir die grootste deel van maat 12.1 sal klink. Dit veroorsaak dat die klem op die E in maat 12.1 sal rus en dat maat 12.1 'n konsonante harmonie behou.

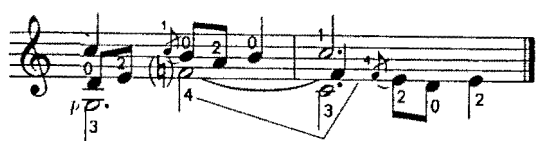
Indien die stuk gespeel moet word soos daar in die faksimile-uitgawe geïmpliseer word sou Sor eerder die kwartnote uitgeskryf het. 'n Moontlike verklaring hiervoor is dat dit dus 'n *acciaccatura* moet wees soos Segovia dit in sy uitgawe aangedui het. 'n Verdere rede kom in maat 38 en 39 voor.

Voorbeeld 35. Opus 6 no. 8, maat 38-39

(Sor 1982a)



(Yepes 1982:13)



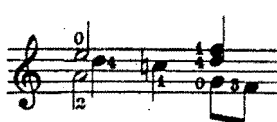
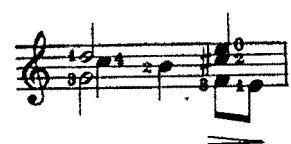
(Segovia 1945:3)



In maat 38.2.1 maak die faksimile van 'n *acciaccatura* gebruik. Dit is ook moontlik die geval in maat 39.1.2, alhoewel die faksimile baie onduidelik is. Yepes het in maat 38.2.1 en 39.1.2 'n *acciaccatura* gebruik. Dit is dus ook moontlik dat Segovia afgelei het dat die hele werk eerder *acciaccaturas* moet gebruik omdat die karakter behou moet word, en omdat dit sal aansluit by die gebruik van *acciaccaturas* in maat 38 en 39. Dit wil dus voorkom asof die dissonansie in maat 12.1 die dissonansie in maat 2.1 en 4.1 imiteer.

Voorbeeld 36. Opus 6 no. 8, maat 2 en 4

(Segovia 1945:3)



Segovia het in maat 10 'n noot weggelaat.

Voorbeeld 37. Opus 6 no. 8, maat 9-10

(Sor 1982:13)



(Yepes 1982:13)



(Segovia 1945:3)



Die faksimile- en Yepes-uitgawes gebruik 'n B in maat 10.1 wat as terts in die G majeur akkoord dien. Segovia het egter die B in maat 10.1 weggelaat. Die rede hiervoor is moontlik in maat 9.3 te bespeur. Hier word die dominantmajeur akkoord van G majeur aangetref. Die F# in maat 9.3 het die neiging om te styg (leitoon), terwyl die A in maat 9.3 weer moontlik die neiging het om te daal. 'n Tweede het soms die neiging om te daal. Kennan (1987:11) noem in sy boek oor kontrapunt die volgende:

The second degree is sometimes considered active as well, but it has less sense of gravitational pull than the fourth, sixth, or seventh degrees. Its most basic tendency is down to the tonic note, though it often moves up to the third of the scale instead.

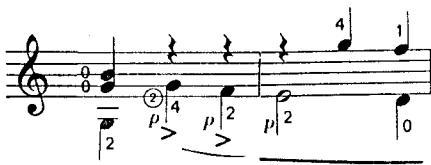
Prakties gesproke het Segovia moontlik doelbewus die B weggelaat omdat die twee G's 'n tonika harmonie daarstel wat genoegsaam die volmaakte kadens afeindig. Teoreties kan die A in maat 9.3 gesien word as 'n supertonika wat daal terwyl die F# (leitoon) in maat 9.3 styg sodat 'n eenklank gevorm word in maat 10.1 in die bo-stem.

3.3.4 Vingersettings in die regterhand

Die faksimilee- en Segovia-uitgawes bevat geen vingersettings in die regterhand nie. Yepes gebruik vingersettings net in maat 10 en 11.

Voorbeeld 38. Opus 6 no. 8, maat 10-11

(Yepes 1982:13)



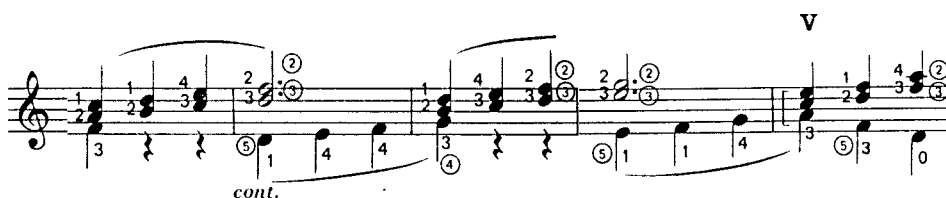
Die enigste vingersetting kom voor by die G, F en E in maat 10.2 tot 11.1. Hierdie note moet almal met die duim gespeel word. Moontlik wou Yepes hier 'n eenvormige klankkleur behou in die baslyn. Omdat die G en F in maat 10.2 en 10.3 naby die hoë G en B in maat 10.1 lê, het Yepes moontlik gedink dat die student hierdie note as deel van die bostemme sou sien, en nie die regterhandduim gebruik om hierdie note te speel nie. Die student sou dan die i- en m-vingers gebruik. Let daarop dat maat 10 'n voorbeeld is waar Yepes aksente gebruik om die melodie te beklemtoon.

3.3.5 Vingersettings in die linkerhand

Die faksimilee-uitgawe bevat geen vingersettings in die linkerhand nie. 'n Belangrike verskil tussen die linkerhand vingersettings van Yepes en Segovia in hierdie studie, is dat Segovia oop snare en laer posisies gebruik, terwyl Yepes gestopte snare en hoër posisies gebruik.

Voorbeeld 39. Opus 6 no. 8, maat 20-24

(Yepes 1982:13)



(Segovia 1945:3)



Uit hierdie voorbeeld is dit duidelik dat Yepes sy beweging in derdes (melodie) tot die tweede en derde snaar beperk terwyl Segovia die eerste en tweede snaar ook gebruik. Segovia maak gebruik van die oop eerste snaar in maat 20.3, 22.2 en die oop vierde snaar in maat 21.1. Hierteen het Yepes geen oop snare gebruik nie. Segovia is van mening dat die melodie op die eerste snaar gespeel moet word met 'n helderder klank. Yepes wil die melodie op die tweede en derde snaar laat klink met 'n ronder klank.

'n Verdere verskil is dat Segovia 'n sterk neiging toon om gidsvingers te gebruik.

Voorbeeld 40. Opus 6 no. 8, maat 16-17

(Yepes 1982:13)



(Segovia 1945:3)

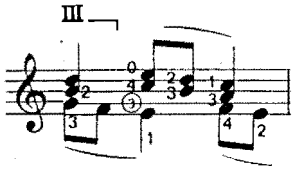


Beide Yepes en Segovia gebruik die tweede vinger om die Bb in maat 16.3 te speel. Segovia gebruik egter hierdie tweede vinger as 'n gidsvinger om die A in maat 17.1 te speel terwyl Yepes die eerste vinger gebruik. Yepes vermy dus die gebruik van gidsvingers terwyl Segovia moontlik gevoel het dat die gebruik daarvan 'n belangrike kitaar tegniek is wat die student moet oefen.

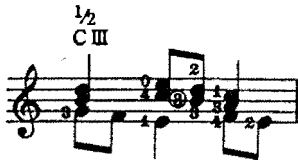
Daar moet egter gelet word dat Yepes ook gebruik maak van gidsvingers. 'n Voorbeeld waar Yepes sowel as Segovia van gidsvingers gebruik maak kom in maat 6 voor.

Voorbeeld 41. Opus 6 no. 8, maat 6

(Yepes 1982:13)



(Segovia 1945:3)



In maat 6.2.2 en 6.3.1 word die derde vinger as gidsvinger gebruik.

3.4 Opus 6 no. 11

Hierdie is 'n *arpeggio* studie in 4/4 tydmaat met 'n tempo-aanduiding van *Allegro moderato*. Die werk begin in die toonsoort van E mineur en moduleer later na E majeur.

Voorbeeld 42. Opus 6 no. 11

(Sor 1982a)

Allegro Moderato.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins in E minor (one sharp, F#) and modulates to E major (two sharps, F# and C#) in the final measures. The tempo is marked 'Allegro Moderato.' The piece consists of a continuous sequence of arpeggiated chords, primarily eighth and sixteenth notes, creating a flowing, technical exercise. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and rests to indicate the specific notes of the arpeggios. The piece is in 4/4 time, with a consistent rhythmic pattern throughout.



3.4.1 Struktuur

Die struktuur van die werk bly in al drie die uitgawes dieselfde naamlik, ABC

3.4.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Die faksimilee-uitgawe bevat uitvoeringsaanwysings in maat 55 en 57.

Voorbeeld 43. Opus 6 no. 11, maat 55-57

(Sor 1982a)



Die *rallentando*-aanduiding kom slegs in die faksimilee-uitgawe voor. Yepes en Segovia het dit in hulle uitgawes weggelaat. Hulle het moontlik gevoel dat die student self so 'n *rit.* sal speel deurdat die gedeelte homself daartoe leun. Die *fermata* kom wel in die Yepes- en Segovia-uitgawes voor.

Die Segovia-uitgawe gebruik *crescendo*-, *decrescendo*-, *dolce*-, *leggiero*- en *piano*-aanduidings.

Voorbeeld 44. Opus 6 no. 11, maat 77-78

(Segovia 1945:26)



Met sy gebruik van *leggiero*-aanduidings in maat 77 en 78 wil Segovia hê dat die melodie lig gespeel moet word en uitstaan bo die begeleiding.

Yepes maak ook van *leggiero*-aanduidings in maat 77 gebruik. Ander uitvoeringsaanwysings wat Yepes gebruik is *russlag* en aksenttekens.

Dit is belangrik dat die student daarop sal let dat hierdie 'n russlag studie is. Slegs Yepes dui spesifiek aan dat die studie russlag gespeel moet word, sien voorbeeld.

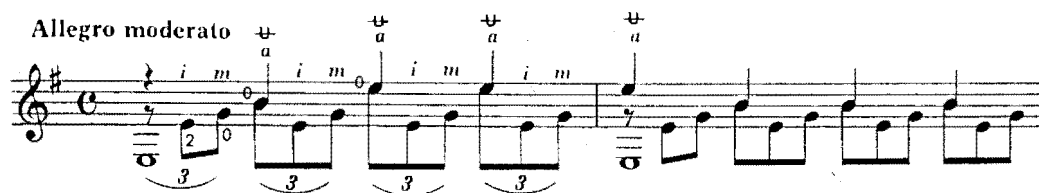
Voorbeeld 45. Opus 6 no. 11, maat 1-2

(Sor 1982a)

Allegro Moderato.



(Yepes 1982:29)



(Segovia 1945:24)

Movido



Die melodie is die note waarvan die steeltjies opwaarts wys. Hierdie melodie is deur Yepes as russlag note aangedui (sien Aanhangesel B). Omdat al die note deel uitmaak van 'n *arpeggio* wat gespeel word, met die melodie as deel van die *arpeggio*, sal russlag spel in die melodie note die melodie duideliker laat uitstaan bo die begeleiding. Dit kan geensins aanvaar word dat dit ook die geval by Segovia is nie. Daar is egter 'n sterk moontlikheid dat Segovia die melodie russlag sou gespeel het maar hy gebruik geen russlag-tekens nie. Segovia se tegniek word sterk beïnvloed deur Tárrega wat deel was van die tradisie om russlag te gebruik. Sor sou egter net in baie spesifieke gevalle die ring-vinger van die regterhand gebruik na aanleiding van sy *Méthode*.

Hierdie studie is weer 'n voorbeeld waar Segovia die tempo verander het. Die faksimilee-uitgawe sê *Allegro moderato* terwyl Segovia *Movido* as aanduiding het. Segovia wil dus die werk met beweging uitgevoer hê terwyl die aanduiding *Allegro moderato* stadiger sal wees.

3.4.3 Ortografiese veranderinge

Segovia het nie die driestemmige karakter van die studie in sy uitgawe behou nie.

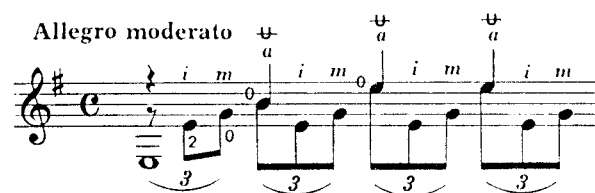
Voorbeeld 46. Opus 6 no. 11, maat 1

(Sor 1982a)

Allegro Moderato.



(Yepes 1982:29)



(Segovia 1945:24)



Uit die voorbeeld is dit duidelik dat Segovia nie die werk as driestemmig gesien het nie, deurdat hy die kwartnoot rusteken in maat 1.1 weglaat. Die studie bestaan uit 'n melodie en begeleiding sowel as 'n basnoot wat aan die werk 'n driestemmige karakter gee. Die melodie is deel van die *arpeggio*-figuur, maar staan duidelik bokant die begeleiding uit. Segovia wou heel moontlik die werk beskou as 'n melodie met begeleiding en sodoende aan dit 'n tweestemmige karakter gee.

In bogenoemde voorbeeld het Yepes die note as trioole aangedui. Hierdie aanduiding kom nie by Segovia of die faksimilee voor nie. Hulle het miskien gevoel dat dit onnodig is omdat die student dit self kan aflei. Yepes se aanduiding is korrek en sal dadelik vir die student 'n aanduiding wees van wat die ritme is.

In maat 9 het Segovia 'n verandering aangebring.

Voorbeeld 47. Opus 6 no. 11, maat 9

(Sor 1982a)



(Segovia 1945:24)



Hier het Segovia die C in maat 9.3.3 verander na 'n B. Die C wat as deurgangsnoot dien tussen die B in maat 9.2.3 en die C# in maat 9.4.3 word dus verander. Segovia behou dus die E mineur arpeggio waarvan die B in maat 9.3.3 deel uit maak. Hierdie is 'n verandering wat Segovia heel moontlik net laat deur glip het en was nie doelbewus nie.

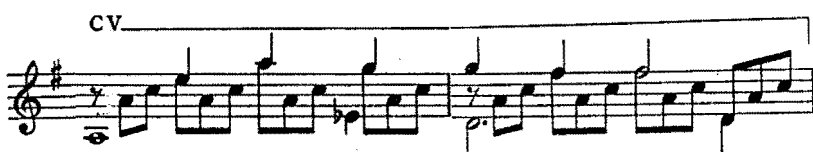
In maat 33 het Segovia 'n belangrike verandering aangebring.

Voorbeeld 48. Opus 6 no. 11, maat 33-34

(Sor 1982a)



(Segovia 1945:25)



Segovia het 'n Eb in maat 33.4.1 ingevoeg wat nie in die faksimile-uitgawe voorkom nie. In maat 33 is die toonsoort A mineur wat die subdominant van E mineur (die oorspronklike toonsoort) is. Die progressie is 'n reeks tussendominante wat die G-majeur akkoord in maat 37 teiken. Laasgenoemde akkoord dien dan ook as spilakkoord vir die beweging terug na E-mineur.

Die Eb wat Segovia byvoeg veroorsaak dat die *arpeggio* in maat 33 verander na 'n onvoorbereide deurgangsnoot wat tipies is van die kitaar se vrystemmige ("free-voiced") kontrapuntale styl.

Hierdie is 'n baie prominente verandering wat die klankkleur van die studie beïnvloed. Die Segovia-uitgawe gee dus harmonies 'n meer kleurvolle klank aan maat 33. Moontlik het Segovia hierdie verandering in 'n ander uitgawe gesien wat hy onder oë gehad het, of selfs 'n *Urtext*.

Segovia het 'n verdere verandering in maat 41 aangebring.

Voorbeeld 49. Opus 6 no. 11, maat 40-41

(Sor 1982a)



(Segovia 1945:25)



In maat 40.1.2 en 40.1.3 word E en G aangetref wat met elke pols herhaal word tot in maat 41.2.2 en 41.2.3 verander na 'n G en B. Laasgenoemde note is die terts en kwint van die E mineur harmonie en die byvoeging van die kwint veroorsaak dat die harmonie volledig is. Segovia het egter die patroon wat herhaal word, (E en G in maat 40.1.2 en 40.1.3) regdeur maat 40 en 41 gebruik sonder om dit te verander. Dit veroorsaak dat die kwint in die E mineur harmonie nie gespeel word nie. 'n Moontlike rede vir hierdie verandering by Segovia is dat hy die patroon direk wou herhaal en die i- en m-vingers wat hierdie note speel dus op dieselfde posisie bly.

Segovia het ook 'n verandering in maat 72 aangebring.

Voorbeeld 50. Opus 6 no. 11, maat 72

(Sor 1982a)



(Segovia 1945:26)



Die patroon E en G[#] in maat 72.1.2 en 72.1.3 word by Segovia na elke pols herhaal tot aan die einde van die maat. Die faksimile gee 'n ander begeleidings beweging. In die faksimile is daar 'n B in maat 72.2.3 wat die kwint is van die E mineur *arpeggio*. Dan is daar die A in maat 72.3.3 wat as deurgangsnoot dien tussen die B in maat 72.2.3 en die G[#] in maat 72.4.3. Hierdie is dus weer 'n geval waar Segovia 'n sekere patroon presies herhaal sonder om dit te verander.

Verskille wat in die Yepes-uitgawe voorkom teenoor ander uitgawes word nie hier uitgewys nie, maar die student kan "Sources" in Aanhangsel C vergelyk met die Yepes-uitgawe.

3.4.4 Vingersettings in die regterhand

Die faksimile-uitgawe bevat geen vingersettings nie. Daar kom wel in die Yepes- en Segovia-uitgawes vingersettings voor. In maat 4 is daar 'n verskil in vingerstelling tussen Yepes en Segovia.

Voorbeeld 51. Opus 6 no. 11, maat 4

(Yepes 1982:29)



(Segovia 1945:24)



Die E en G in maat 4.1.1 sal onderskeidelik met die p- en a-vinger gespeel word in albei uitgawes. Yepes het hierna die i-, m- en a-vingers gebruik om die vierde, derde en tweede snare te speel. Segovia het egter die p-vinger gebruik om die E's in mate 4.1.2 en 4.2.2 te speel. Hierdie is dus twee verskillende benaderings wat vir die student 'n keuse bied.

Yepes gebruik net een vinger om 'n herhaal noot te speel in maat 57.

Voorbeeld 52. Opus 6 no. 11, maat 57

(Yepes 1982:31)



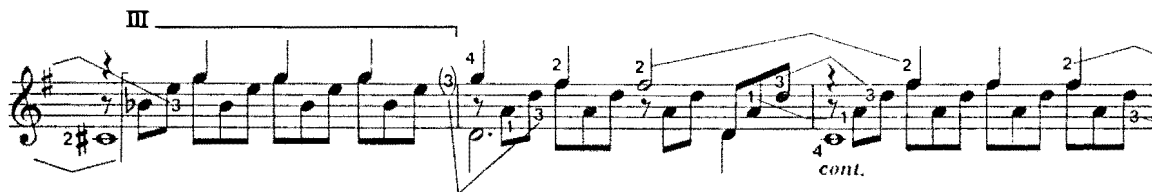
Yepes het 'n liefde daarvoor om gedeeltes soms met net een vinger te speel. In bogenoemde voorbeeld gebruik hy net die a-vinger om die drie B's op die tweede snaar te speel. Sien "Vingersettings in die linkerhand", opus 29 no. 17 vir dieselfde tegniese gebruik.

3.4.5 Vingersettings in die linkerhand

Die faksimile-uitgawe bevat geen vingersettings vir die linkerhand nie. In die Yepes- en Segovia-uitgawes kom daar baie vingersettings vir die linkerhand voor. Die vingersetting wat in die Yepes-uitgawe voorkom maak ryklik van tegniese hulpmiddels gebruik (sien Aanhangsel B).

Voorbeeld 53. Opus 6 no. 11, maat 15-18

(Yepes 1982:29)



(Segovia 1945:24)



In die Segovia-uitgawe is daar 'n *barré*-aanduiding op die tweede riggel "C II" in maat 16 en 17. Saam met hierdie aanduiding gebruik Segovia nommers om die linkerhand vingers aan te dui. Hy wil dus hê dat die eerste vinger 'n half *barré* oor die eerste drie snare van die kitaar maak. Dit veroorsaak dat die A in maat 16.1.2 en die F# in maat 16.2.1 met die *barré*-vinger gespeel word. Een vinger word dus gebruik om twee note te druk. Yepes verskil egter hier deurdat hy nie 'n *barré* in maat 16 maak nie, maar eerder die eerste, tweede, derde en vierde vingers op die note plaas wat gespeel moet word. Yepes maak gebruik van tegniese hulpmiddels in hierdie mate. Daar kan duidelik opgemerk word dat hy sekere note

wat in die linkerhand neergeplaas is plat hou omdat daardie selfde note weer later gespeel moet word en dit nie opgelig moet word nie. Hierdie note is met strepies aan mekaar gekoppel. Voorbeelde hiervan is:

- die twee F# note in mate 16.3.1 en 17.2.1,
- die twee A's in mate 16.4.2 en 17.1.2 en
- die twee D's in mate 16.4.3 en 17.1.3.

Omdat die eerste, tweede en derde vingers plat gehou moet word nadat hulle in maat 16 gespeel is, is slegs die vierde vinger beskikbaar om die C in maat 17.1.1 te speel. Segovia het egter die tweede vinger gebruik om dieselfde C te speel omdat die twee D's in mate 16.4.3 en 17.1.3 met die derde vinger gespeel word terwyl die *barré*-vinger plat gehou word. As die C dus met die vierde vinger gespeel word sal dit 'n ongemaklike inkrimping van die linkerhand vingers tussen die *barré*-vinger en die vierde vinger veroorsaak. Dit is gemakliker om die derde vinger vir die C te gebruik.

'n Ander verskil tussen die Yepes- en Segovia-uitgawes kom in maat 37 voor.

Voorbeeld 54. Opus 6 no. 11, maat 36-38

(Yepes 1982:30)



(Segovia 1945:25)



In albei uitgawes word daar 'n *barré* op die derde riggel in maat 36 gevorm. Yepes vorm dit vanaf maat 36.2 en Segovia vanaf maat 36.1. Segovia behou hierdie *barré* regdeur maat 37 alhoewel hy dit nie aandui nie. Nadat die laaste noot in maat 37 geklink het moet die speler egter die linkerhand vanaf die

derde posisie na die eerste posisie beweeg om die D# in maat 38.1.2 te kan speel met die eerste vinger. Die B en D in mate 37.1.2 en 37.1.3 word onderskeidelik met die tweede en *barré*-vinger gespeel. Wanneer hierdie note in maat 37 herhaal word, word hulle met dieselfde twee vingers gespeel. Dit is dan presies hier waar die Yepes- en Segovia-uitgawes verskil omdat Yepes die tweede vinger wat die B speel in maat 37.3.2 verander na 'n derde vinger. Die derde vinger dien dan as 'n voorbereiding wat neergeplaas word vir 'n latere noot (A in maat 38.1.3) wat gespeel sal word op die tweede riggel. Yepes het dus 'n noot wat as voorbereiding dien vir die beweging van die derde na die eerste riggel in maat 38. Dit is dan ook die doel van die stippellyn aanduiding in maat 38. Segovia het nie so 'n voorbereiding nie. Yepes en Segovia het dus verskillende benaderings in die gebruik van linkerhand vingersettings wat vir die kitaarspeler verskillende moontlikhede bied. Die student kan self kies watter vingersetting hy of sy wil gebruik.

HOOFSTUK 4

VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE STUDIES UIT OPUS 29

4.1 Opus 29 no. 13

Opus 29 no. 13 is 'n *arpeggio*-studie, met basnote wat aangehou moet word terwyl die *arpeggio* gespeel word. Die werk is in Bb majeur en in 2/4 tyd. Elke polsslag (kwartnoot in waarde) in hierdie studie bestaan uit 'n sestool wat deurgaans in die werk voorkom. Die tempo aanduiding is *Andante lento*. Let daarop dat die G-sleutels van die tweede tot die tiende sisteem ontbreek in die faksimilee-uitgawe.

Voorbeeld 55. Opus 29 no. 13

(Sor 1982b)

And.^{te} Lento.



This page of musical notation, page 68, presents a piano piece in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The treble staff features a complex, rhythmic melody characterized by frequent triplets and sixteenth-note patterns, often grouped with beams and slurs. The bass staff provides a supporting line with a mix of eighth and sixteenth notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings, indicating a piece of significant technical and musical complexity.



4.1.1 Struktuur

Hierdie studie bestaan uit 'n A gedeelte (maat 1 tot 20) wat presies herhaal word (maat 21 tot 40). So het hier gebruik gemaak van herhalingstekens nie, maar skryf die herhaling volledig uit. Daarna volg 'n B gedeelte en in maat 29 word 'n gevarieerde A gedeelte aangetref. Die vorm is dus AABA1.

Yepes gebruik egter 'n herhalingsteken in maat 20.

Voorbeeld 56. Opus 29 no. 13, maat 20

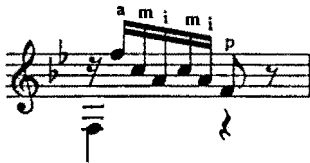
(Yepes 1982:9)



Segovia het by die struktuur in hierdie studie 'n belangrike verandering aangebring. Hy het geen herhaaltteken aan die einde van maat 20 geplaas nie. Die werk word dus 20 mate korter.

Voorbeeld 57. Opus 29 no. 13, maat 20

(Segovia 1945:29)



Jeffery (1981:255) het die volgende kommentaar op Segovia se veranderings gelewer:

In study no. 19 the Segovia edition, which is Sor's opus 29 no. 13, a repeat mark at measure 20, indicating that measures 1-20 are to be repeated, is missing. It is clearly marked in Sor's original edition—indeed, to be exact, it is not marked as a repeat but the whole repeat is written out so that it cannot be ignored. Yet Segovia has cut it out without telling us so.

Erik Stenstadvold (1984:137) reageer in sy artikel as volg hierop:

The omission of the written out repeat of bars 1-20 mentioned by Jeffery, appears to be Coste's responsibility. In this case let us acquit Segovia.

Dit is nie moontlik om met sekerheid te sê of Segovia hierdie veranderinge uit die Coste-uitgawe oorgeneem het nie omdat Stenstadvold by dieselfde studie noem dat Segovia sekere noot veranderinge aangebring het in opus 29 no. 13 wat nie met die Coste- en faksimilee-uitgawes ooreenstem nie. Moontlik het Segovia die vorm van hierdie werk eenvoudig as ABA1 gesien. Dit kan ook wees dat hy die werk korter wou maak en geen nut daarin gesien het om die eerste deel te herhaal nie. Segovia kon dit ook per abuis uitgelaat het.

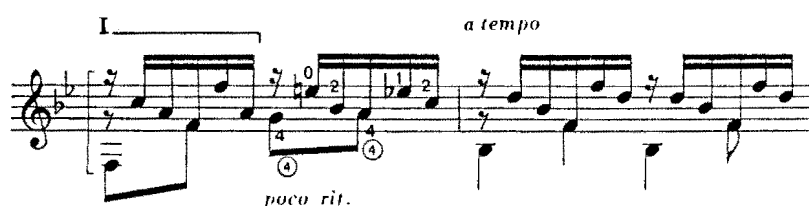
Vir die ontledende vergelyking van opus 29 no. 13 sal daar in hierdie studie na die faksimilee-uitgawe se mate verwys word asof 'n herhaalteken in maat 20 gebruik is, omdat dit 'n presiese herhaling is. Die herhaling word dus nie as maat 21 tot 40 gesien nie, maar maat 1 tot 20.

4.1.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Die faksimilee bevat geen dinamiekaanduidings nie. Daar is wel die gebruik van *ligados* en 'n enkele *fermata*. Die enigste uitvoeringsaanwysings wat Yepes gebruik is *ligados*, twee *poco rit.* en 'n enkele *a tempo*- en *fermata*-aanduiding.

Voorbeeld 58. Opus 29 no. 13, maat 28-29

(Yepes 1982:9)



Maat 28 is die laaste maat van die B gedeelte. In die begin van maat 29 word die openingstema weer gehoor. Yepes voel dus dat die B gedeelte afgesluit word met 'n gepaardgaande vermindering in tempo. Wanneer die A gedeelte dan weer voorkom moet dit in die oorspronklike tempo gespeel word. Segovia het soortgelyke aanduidings.

Voorbeeld 59. Opus 29 no. 13, maat 28-29

(Segovia 1945:30)



Die *rit.* en *a tempo*-aanduidings maak dus duidelik 'n onderskeid tussen die einde en begin van hierdie twee seksies in die musiek.

Yepes gebruik aan die einde van die studie 'n *poco rit.*-aanduiding in maat 57 terwyl Segovia glad nie so 'n aanduiding het nie.

Voorbeeld 60. Opus 29 no. 13, maat 57-58

(Yepes 1982:10)



(Segovia 1945:30)



Moontlik het Segovia aangeneem dat die laaste maat in elke geval *ritardando* gespeel sal word omdat die musikale konteks dit impliseer.

Die enigste ander dinamiek- en uitvoeringsaanwysings wat Segovia gebruik is *crescendo*-, *decrescendo*-, *ligado*- en *leggiere*-aanwysings sowel as 'n enkele *fermata*-aanwysing.

Voorbeeld 61. Opus 29 no. 13, maat 24-27

(Segovia 1945:29)



Die note met die *leggiere*-tekens is die melodie. Hierdeur verseker Segovia dat die student bewus is daarvan dat die melodie hier uitstaan bo die begeleiding. Die gedeelte moet dus nie net as tegniek gesien word nie, maar ook as 'n studie waar die melodie 'n belangrike rol speel. Die student moet die melodie ook lig (*leggiere*) speel. Segovia het die musikale aspek verder uitgebou deur die gebruik van 'n *crescendo* in maat 25 wat direk verband hou met die frase en die styging van die melodie. In maat 27 word 'n *decrescendo* gebruik as die melodie weer daal. Die gebruik van *crescendos* en *decrescendos* in die Segovia-uitgawe hou direk verband met die styging en daling van die melodie.

Die tempo-aanduiding in die faksimile- en Yepes-uitgawes is *Andante lento*. Segovia gebruik egter net die aanduiding *Lento*. Dit is moontlik dat Segovia *Lento* as 'n uitvoeringsaanwysing sien wat dieselfde impliseer as *Andante lento*.

4.1.3 Ortografiese veranderinge

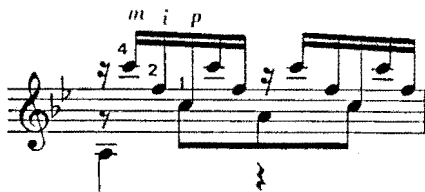
Yepes het in maat 16 'n verskil in die nootwaardes.

Voorbeeld 62. Opus 29 no.13, maat 16

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:8)



(Segovia 1945:29)



Yepes het 'n rusteken in maat 16.2.1 geplaas wat nie in die faksimile- en Segovia-uitgawes voorkom nie. 'n Moontlike rede vir hierdie verandering is dat Yepes gevoel het dat die studie dieselfde skryfwyse regdeur moet behou. In die faksimile- en Segovia-uitgawes is die notasie van maat 16.2 'n uitsondering. Die studie maak in al drie die uitgawes van 'n sestiendenoot rusteken gebruik aan die begin van elke polslag, behalwe vir die laaste maat in die komposisie.

Die faksimile-uitgawe het geen sestool-aanduiding gebruik nie. Die speler moet dus self tot hierdie gevolgtrekking kom. Yepes en Segovia het albei aan die begin van die werk aangedui dat elke pols 'n sestool bevat.

Voorbeeld 63. Opus 29 no. 13, maat 1-2

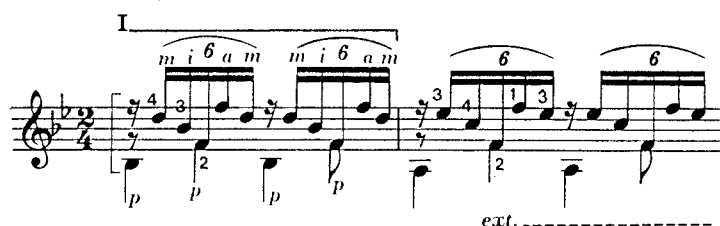
(Sor 1982b)

And.^{te} Lento.



(Yepes 1982:8)

Andante lento



(Segovia 1945:29)

Lento



Die rede hiervoor is omdat Yepes en Segovia dit vir die speler meer leesbaar wou maak. Op hierdie manier is die speler onmiddellik bewus van die ritmiese patroon.

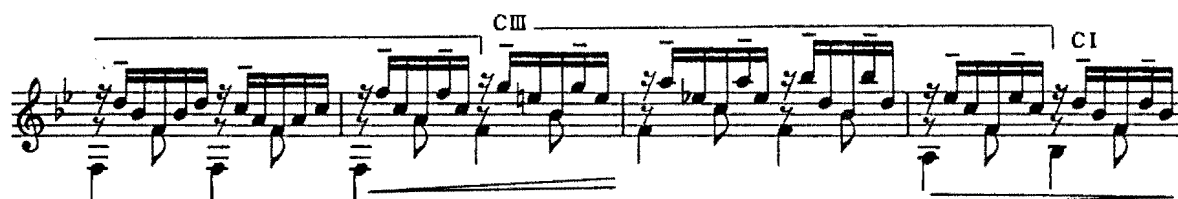
Voorbeeld 64. Opus 29 no. 13, maat 24-29

(Sor 1982b)





(Segovia 1945:29)



In mate 25.1.3, 25.2.3, 26.1.3 en 26.2.3 het Segovia die *arpeggio*-figuur verander deur die laaste twee note van elke pols om te ruil. Die rede vir hierdie verandering is moontlik in die melodie te vind. Al die note in die bostem wat aksente het is deel van die melodie. Deur die *arpeggio*-figuur te verander het Segovia gesorg dat elke melodie noot presies twee sestiendenootwaardes (binne die sestool) uit mekaar is. Elke noot in die melodie word dus in 'n konstante nootwaarde gespeel wat dieselfde afstand uit mekaar is. Dit dra by tot 'n deurgaans geaksentueerde melodie lyn.

Hierdie patroon wat Segovia gebruik kom ook ooreen met die openingstema se patroon wat weer in maat 29 verskyn. Moontlik wou Segovia hierdie patroon (maat 29) reeds in maat 25 gebruik sodat dit sal aansluit by maat 29.

In maat 57 verskil Yepes en Segovia met die faksimilee-uitgawe in die gebruik van *ligados*.

Voorbeeld 65. Opus 29 no. 13, maat 57-58

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:10)



(Segovia 1945:30)



Die faksimile-uitgawe maak van *ligados* in mate 57.1.3, 57.1.5, 57.2.3 en 57.2.5 gebruik. Hierteen het Yepes *ligados* in mate 57.1.3, 57.1.5 en 57.2.3 gebruik. Hy laat die legato in maat 57.2.5 weg omdat die vingersetting nie die *ligado* daar toelaat nie. In maat 57.2.3-4 gebruik Yepes sy derde vinger om die F op die vierde snaar te speel waarna die oop D op die vierde snaar gespeel word met die linkerhand. 'n *Ligado* aanslag is dus moontlik. Hy verander hierdie vingersetting in maat 57.2.5-6. Yepes gebruik die eerste vinger op die vierde snaar om die F te speel terwyl die derde vinger gebruik word om die D op die vyfde snaar te speel. Dit laat dan die weg oop om die Bb in maat 58 met die vierde vinger te speel.

'n Moontlike rede vir hierdie verandering is dat Yepes voel daar kan meer klankkleur met die Bb op die sesde snaar in die sesde riggel vermag word as met die Bb op die vyfde snaar in die eerste riggel. Daar kan byvoorbeeld 'n voller *vibrato* klank verkry word op die hoër posisie in die laer snare as in die laer posisies omdat die weifelende beweging in die linkerhand vir die *vibrato* tegniek horisontaal in die hoër posisies is wat 'n voller klank gee. In die laer posisies en bas snare word die *vibrato* klank voortgebring deur die linkerhand se vinger vertikaal te beweeg.

Segovia het net *ligados* in mate 57.1.3 en 57.2.3 gebruik. Hy het moontlik hier die *ligados* verminder om die gedeelte tegnies eenvoudiger te maak. Dit kan ook wees dat hy variasie wou skep, en nie die patroon met dieselfde tegniek wou herhaal nie. Hy wou dus moontlik afwisseling kry tussen *ligado* en gewone spel. Yepes en Segovia gebruik dus verskillende linkerhand vingersettings.

Segovia het 'n belangrike noot verandering in maat 44 aangebring.

Voorbeeld 66. Opus 29 no. 13, maat 44 en 45

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:30)



Segovia het die akkoord in maat 44.2 verander en daar ontstaan dus 'n herhaling van maat 44.1. In die faksimile-uitgawe is die plasing van die stemme verander. Die harmoniese opeenvolging bly egter dieselfde omdat maat 44,2 in albei uitgawes die tonika harmonie gebruik.

'n Moontlike rede vir die verandering van hierdie akkoord deur Segovia is in die plasing van die linkerhand vingers te bespeur. In die faksimile-uitgawe moet die student reeds in maat 44.2 vanaf die eerste na die sesde posisie beweeg omdat daar 'n hoë Bb in maat 44.2.5 gespeel moet word. Behalwe vir die posisie verandering moet die student ook die linkerhand vingers se druk posisies oor die snare verander om die nuwe akkoord te laat klink. Segovia gebruik egter 'n herhaling van die tonika akkoord (Bb majeur) in maat 44.2. Dit veroorsaak dat daar eers in maat 45.1 van posisie verander moet word.

Let nou daarop dat die verandering van posisie nie 'n verandering van die linkerhand vingers is nie. Die vingers in die linkerhand bly op presies dieselfde snare maar word net in maat 45.1 na die sesde posisie opbeweeg. Segovia wou dus moontlik hierdie gedeelte tegnies makliker gemaak het omdat daar 'n groot posisie verandering oor ses riggers in die linkerhand volg. Deur dieselfde akkoord in die linkerhand te druk as daar van posisie verander word is baie makliker as om posisie en linkerhand vingers te verander.

Yepes het in maat 47 'n belangrike verandering aangebring

Voorbeeld 67. Opus 29 no. 13, maat 46-48

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:10)



Yepes het die Eb in maat 47.1.2 na 'n C verander. Die harmoniese opeenvolging vanaf maat 46 tot 47 is in albei uitgawes I (tonika) na V7 (dominant sewende). In maat 47.1.1 en 47.2.1 word die lae Bb note as tonika pedaalnote gebruik. Die Eb note in maat 47.1.2, 47.1.6 en 47.2.6 is die sewende van die dominant akkoord wat hier 'n sterk neiging het om trapsgewys te daal na die D in maat 48.1.2.

Yepes wou moontlik wegbeweeg van hierdie sterk dalende neiging van die sewende en verander die noot van 'n Eb na 'n C sodat die kwint in die akkoord klink en nie die sewende nie. Die beklemtoning van die sewende word dus heelwat minder. Dit kan ook wees dat Yepes hierdie twee polse as presiese herhaling beskou het. Hierdie is weereens 'n verskil met 'n ander uitgawe wat Yepes uitwys. Sien "Sources" in Aanhangsel C.

4.1.4 Vingersettings in die regterhand

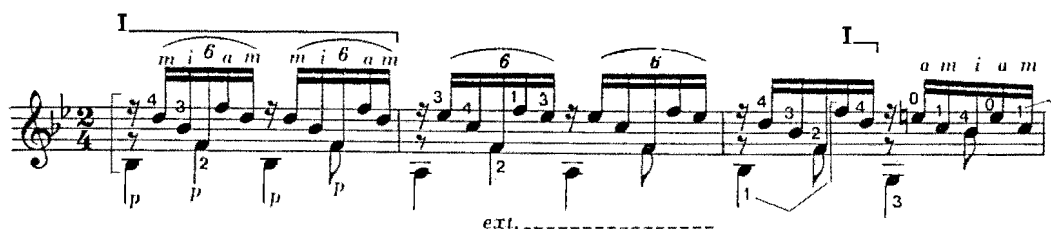
In die faksimilee kom daar geen regterhand vingersettings voor nie. Daar moet egter gelet word dat 'n vingersetting afgelei kan word uit Sor se *Méthode* en dit is hoogs waarskynlik dat die duim, wys- en middel-vingers vir hierdie studie aangewend word. Yepes en Segovia gebruik in die grootste gedeelte van hierdie studie dieselfde regterhand vingersettings.

Die verskil tussen Yepes- en Segovia-uitgawes lê in die rol van die p-vinger.

Voorbeeld 68. Opus 29 no. 13, maat 1-3

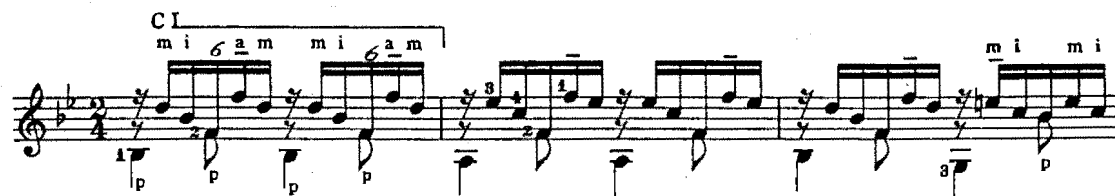
(Yepes 1982:8)

Andante lento



(Segovia 1945:29)

Lento



In maat 3 gebruik Yepes een regterhand vinger per snaar. Die E's in maat 3.2.2 en 3.2.5 word met die a-vinger gespeel terwyl die C's in maat 3.2.3 en 3.2.6 met die m-vinger gespeel word. Yepes gebruik dan die i-vinger om die Bb in maat 3.2.4 te speel. Hy gebruik dus die volgende beginsel:

- die i-vinger speel die derde snaar,
- die m-vinger speel die tweede snaar en
- die a-vinger speel die eerste snaar.

Segovia gebruik egter die p-vinger om die G in maat 3.2.1, en die Bb in maat 3.2.3 te speel. Die i-vinger word dan gebruik om die C's in maat 3.2.4 en 3.2.6 te speel terwyl die m-vinger die E's in maat 3.2.2 en 3.2.5 speel. Segovia gebruik dus die volgende beginsel:

- die m-vinger speel die eerste snaar,
- die i-vinger speel die tweede snaar en
- die p-vinger speel die note wat steeltjies het wat af wys.

Segovia gebruik dus in hierdie studie hoofsaaklik die duim vir die afsteeltjie-note. 'n Moontlike rede waarom Segovia afwyk van sy regterhand vingersetting in maat 1 (waar hy wel die a-vinger gebruik) is dat die duim en die i- en m-vingers meer inkrimp en sodoende makliker die eerste en tweede snare speel.

As hierdie twee benaderings van Yepes en Segovia vergelyk word kan daar gesê word dat Yepes meer konsekwent is in sy gebruik van regterhand vingersettings omdat hy hou by die vingersettings wat in maat 1 gebruik word.

Voorbeeld 69. Opus 29 no. 13, maat 1

(Yepes 1982:8)

Andante lento



(Segovia 1945:29)

Lento



In maat 1 gebruik Yepes en Segovia die a-vinger vir die eerste snaar, die m-vinger vir die tweede snaar en die i-vinger vir die derde snaar. Die p-vinger word dus gebruik om die vyfde en vierde snaar te speel. Yepes het hierdie beginsel konsekwent in maat 3 toegepas. Segovia het egter in maat 3 afgewyk van die patroon wat hy in maat 1 gebruik het. Segovia het hierdie studie moontlik as 'n duim oefening gesien waarin die duim oor verskillende snare beweeg. Vir hom was die note met die afwaartse steeltjies moontlik deel van hierdie duim-oefening en het hy dit met die p-vinger gespeel.

'n Verdere voorbeeld verskyn in maat 4.

Voorbeeld 70. Opus 29 no. 13, maat 4

(Yepes 1982:8)



(Segovia 1945:29)



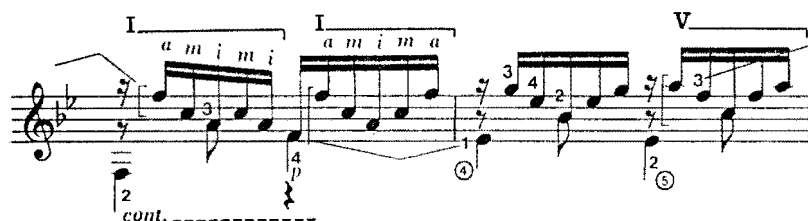
4.1.5 Vingersettings in die linkerhand

Daar is geen linkerhand vingersettings in die faksimile nie. Die Yepes- en Segovia-uitgawes bevat min verskille in die linkerhand vingersettings.

'n Belangrike verskil kom wel in maat 5 voor.

Voorbeeld 71. Opus 29 no. 13, maat 4-5

(Yepes 1982:8)



(Segovia 1945:29)



Yepes gebruik 'n vertikale streep (tegniese hulpmiddel) in maat 4.2.1 wat aandui dat die vinger tot op die vierde snaar geplaas moet word, alhoewel net die hoër snare klink. Die vierde snaar word eers in maat 5.1.1 gespeel. Dit dien dus as 'n voorbereiding. Nadat die Eb in maat 5.1.1 gespeel is, bly Yepes in die eerste posisie terwyl die G, Eb en Bb in maat 5.1.2-6 gespeel word. Hierna beweeg Yepes op tot in die vyfde posisie en speel die Eb in maat 5.2.1 op die vyfde snaar en sesde riggel. Dit veroorsaak 'n groot sprong wat vanaf die eerste tot die vyfde riggel beweeg.

Segovia gebruik egter stormwisseling (sien Glossarium). Hy beweeg reeds in maat 5.1 op na die derde posisie toe waar die eerste vinger as *barré*-vinger gebruik word, om die G's in maat 5.1.2, 5.1.6 en die

Bb in maat 5.1.3 op die eerste en derde snare te speel. Die vierde vinger speel die Eb in maat 5.1.1 op die vyfde snaar, sesde riggel. Hierdie Eb word in maat 5.2.1 herhaal deur die tweede vinger te gebruik (stomwisseling). Hierna word die *barré*-vinger in die vyfde posisie gebruik (maat 5.2.2-6). Die linkerhand beweeg geleidelik vanaf die eerste, na die derde, en na die vyfde posisie. Die spronge tussen die riggels is dus kleiner.

Moontlik wou Segovia hierdie gedeelte tegnies makliker maak as die sprong wat Yepes gebruik, en gebruik dus stomwisseling. Daar moet egter gelet word dat Yepes se vingersettings wel 'n sprong veroorsaak maar dit is heeltemal hanteerbaar. Die rede hiervoor is dat dit sorgvuldig beplan is; daar is 'n sestiendenoot rusteken in maat 5.1 wat die daaropvolgende vingers genoegsaam kans gee om geplaas te word.

4.2 Opus 29 no. 17

Hierdie is 'n kontrapuntale studie in C majeur. Die metrum is 2/4 en die tempo is *Allegro moderato*. Akkoord spel kom ryklik in die studie voor.

Voorbeeld 72. Opus 29 no. 17

(Sor 1982b)

All.^o moderato.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a tempo marking 'All.^o moderato.' and a 2/4 time signature. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The score is composed of eight staves of music. The first staff contains a single melodic line. The subsequent staves show a more complex texture, with multiple voices (melody and accompaniment) and frequent use of chords. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex harmonic structures, typical of Sor's contrapuntal studies. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

This page of musical notation, page 84, contains ten staves of music. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate piece. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various note values, rests, and accidentals, indicating a complex harmonic and melodic structure. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score.



4.2.1 Struktuur

Die struktuur bly in al drie die uitgawes dieselfde, naamlik AB. Dit is 'n tweeledige struktuur.

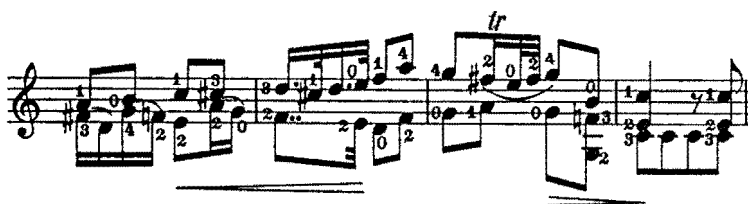
4.2.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Van die drie uitgawes is Segovia die enigste wat dinamiek-aanwysings bevat. Hy maak gebruik van *crescendo*- en *decrescendo*-aanduidings, sowel as aksente, een *forte*, een *piano* en een *dolce*-aanduiding.

Die *crescendo*- en *decrescendo*-tekens word soms saam met die styging en daling van die melodie aangetref.

Voorbeeld 73. Opus 29 no. 17, maat 13-16

(Segovia 1945:31)



Die styging van die melodie gaan gepaart met 'n *crescendo* terwyl die daling van die melodie weer 'n *decrescendo* is. Die gebruik hiervan hou dus verband met die frases van die studie.

Al drie die uitgawes gebruik *ligado*-aanduidings.

Die tempo-aanduiding is deur Segovia verander van *Allegro moderato* na *Moderato*. Segovia se verandering dui moontlik op 'n stadiger tempo as die oorspronklike tempo. Moontlik was duidelike spel in 'n stadiger tempo vir hom meer belangrik as vinnige spel.

4.2.3 Ortografiese veranderings

In die Yepes- en Segovia-uitgawes is daar ortografiese veranderings wat verskil van die faksimile-uitgawe.

In maat 15 kom 'n verskil voor.

Voorbeeld 74. Opus 29 no. 17, maat 15-16

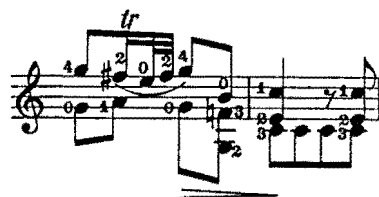
(Sor 1982b)



(Yepes 1982:15)



(Segovia 1945:31)



Die faksimile-uitgawe het 'n F# in maat 15.2.2 terwyl die Yepes en Segovia 'n F-herstel het. Yepes en Segovia is korrek omdat die toonsoort in maat 15.2.2, C majeur is. Die faksimile het heel moontlik nie die F as herstel aangedui nie omdat daar net by die F# (maat 1.2) wat 'n oktaaf hoër 'n kruis is, en

aangeneem dat die speler die laer F wat later volg as herstel sou speel. Dit is egter korrek om Yepes en Segovia se skryfwyse te volg.

In maat 31 kom daar verskille voor in die gebruik van *ligados*.

Voorbeeld 75. Opus 29 no. 17, maat 31

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:15)



(Segovia 1945:31)



Die faksimilee het *ligados* tussen die eerste en tweede, derde en vierde, vyfde en sesde, sewende en agste note in die melodie van maat 31. Hierdie bindboë stel dus 'n spesifieke artikulasie daar. Yepes het 'n totaal ander benadering. Vir hom is dit belangrik dat die sterkte van die melodie deur die hele maat dieselfde bly en daarom plaas hy geen *ligados* in die maat nie. Die passasie moet dus met dieselfde sterkte in elke noot geproduseer word.

Segovia doen weer iets totaal anders. Hy plaas 'n *ligado* tussen die eerste en tweede noot in die melodie. Daarna maak hy gebruik van *staccato*-aanduidings vir al die note wat volg. Hy wil dus 'n meer presiese gedempte noot passasie daarstel wat in volume opbou deur die *crescendo*-teken wat hy gebruik. Die student het dus 'n keuse van drie interpretasies wat hy kan benut.

In maat 35 het Segovia 'n noot bygevoeg.

Voorbeeld 76. Opus 29 no. 17, maat 34-36

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:31)



Segovia het 'n bas D in maat 35.1.1 bygevoeg. Hierdie noot kom nie in die faksimile voor nie. Moontlik het Segovia gevoel dat die invoeging van hierdie noot die klank van die dominant ondersteun. Dit kan ook wees da Segovia die pols van die dominant na die tonika wou versterk.

In maat 49 het Segovia ook 'n noot ingevoeg.

Voorbeeld 77. Opus 29 no. 17, maat 49-50

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:31)



Hier het Segovia die lae D in maat 49.2.2 ingevoeg. As die akkoord sonder die D gespeel word, kom die tonika van die D majeur sewende akkoord kort. Die invoeging van hierdie noot maak die akkoord volledig en dit is moontlik die rede dat hy dit hier invoeg.

Nog 'n noot invoeging kom in die Segovia-uitgawe in maat 51 voor.

Voorbeeld 78. Opus 29 no. 17, maat 51-52

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:31)



Hier voeg Segovia die A in maat 51.2.1 by. Hierdie A is die kwint van die D majeur sewende akkoord. Hierdie is weereens 'n geval waar die noot wat Segovia byvoeg die harmonie voller laat klink.

Daar is ook 'n voorbeeld waar Segovia 'n noot weggelaat het.

Voorbeeld 79. Opus 29 no. 17, maat 110-111

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:32)



In maat 110.2.2 het Segovia 'n G uitgelaat. Hierdie G is belangrik omdat dit die tonika van 'n G majeur sewende akkoord is. Segovia het hier 'n noot uitgelaat wat die karakter van die akkoord bepaal.

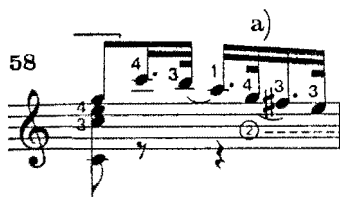
In maat 46 het Yepes 'n noot verandering aangebring.

Voorbeeld 80. Opus 29 no. 17, maat 46

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:16)



Yepes het die *acciaccatura* in maat 46 weggelaat. Yepes wys egter met die aanduiding "a)" na sy "Sources" agter in sy uitgawe, dat die Meissonier-uitgawe wat dan die faksimile-uitgawe in hierdie verhandeling is, wel die *acciaccatura* bevat.

4.2.4 Vingersettings in die regterhand

Die faksimile-uitgawe bevat geen vingersettings vir die regterhand nie. Yepes en Segovia het wel vingersettings in die regterhand waarvan 'n belangrike verskil uitgewys sal word. Hierdie verskil kom in maat 1-6 voor.

Dit is moeilik om definitief te sê of Lorimer hier na die linker- of regterhand vingersetting, of vingersetting in die algemeen verwys omdat hy dit nie aan die begin van sy artikel spesifiseer nie. Later in die artikel verwys hy egter direk na die regterhand. Indien hy verwys na die regterhand is dit belangrik dat die student moet motiveer waarom hy Segovia se regterhand vingers verander omdat Segovia redes gehad het vir spesifieke regterhand vingersettings. Indien hy egter in die algemeen na vingersetting verwys kan ons hierdie stelling ook ten opsigte van die linkerhand sien. Lorimer maak verder die volgende stelling:

There's always an important reason why Segovia arrived at those fingerings. Of course, I don't say to never change them, because Segovia has done that himself. But you should think about it several times before you go ahead (1986:44).

Lorimer maak dit dus duidelik dat die student aan die vingersetting kan verander, maar mooi daarvoor moet nadink. John Duarte verwys in sy artikel (1987:203) na Segovia se toonkwaliteit en maak die volgende stelling:

No two people are 'made' in exactly the same way, and it is (happily) impossible for two players to produce exactly the same (range of) sounds. Those which Segovia produces are the product of his technique and his personal physique, characterized by fullness in tone and an equally personal vibrato, but not exactly reproducible to anyone else.

Duarte verwys later in die artikel (1987:203) na 'n verdere baie belangrike punt:

The bottom line is that, providing he/she has sufficient technical command to be in control of events, every player produces (or tries to produce) the kind of sound that in his/her judgment, suits his/her personality as it is expressed through the music he/she chooses to play.

Toonkleur hou direk verband met die gebruik van spesifieke vingersettings in die linker- of regterhand. Dit is dus nie verkeerd as die student 'n spesifieke vingersetting verkies omdat hy 'n spesifieke kleur daar wil stel wat vir hom aanvaarbaar is nie. Daar kan nie summier aangeneem word dat die een vingersetting korrek is, terwyl die ander nie aanvaarbaar is nie. 'n Student se keuse tussen Yepes en Segovia se linkerhand vingersettings hang af van die tegniese vermoë en klankkleur wat hy daar wil stel.

4.2.5 Vingersettings in die linkerhand

Die faksimilee-uitgawe het een enkele linkerhand vingersetting. Dit kom voor in maat 66 en is van mindere belang (Sien faksimilee-uitgawe aan die begin van hierdie studie se ontleding). Yepes en Segovia het wel vingersettings gebruik.

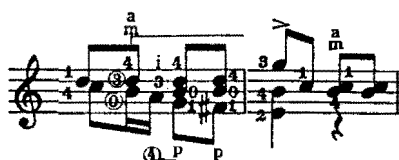
'n Verskil in die linkerhand vingersetting tussen Yepes en Segovia kom in maar 26 voor.

Voorbeeld 82. Opus 29 no. 17, maat 26-27

(Yepes 1982:15)



(Segovia 1945:31)



Yepes speel die B's in mate 26.1.2, 26.2.1 en 26.2.2 op die vierde riggel van die derde snaar terwyl Segovia hierdie note as oop tweede snaar speel. Yepes gebruik in hierdie maat 'n tegniese hulpmiddel wat aandui dat die vinger op die noot moet bly waar hy was. Dit wil sê die B in maat 26.2.2 moet plat gehou word om dieselfde noot in maat 27.1.1 te laat klink.

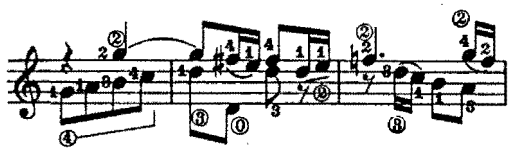
'n Verdere verskil kom in maat 65 voor.

Voorbeeld 83. Opus 29 no. 17, maat 65-67

(Yepes 1982:16)



(Segovia 1945:32)



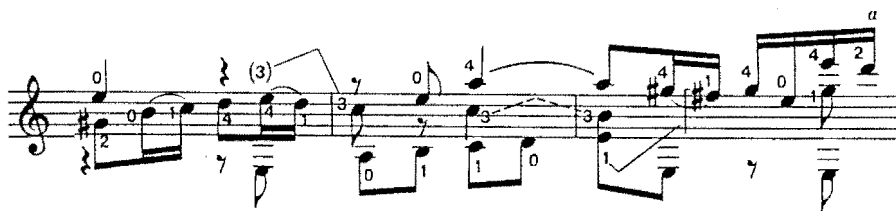
In die Yepes uitgawe word die note in maat 65 en 66 in die eerste tot die vyfde riggel gespeel. Die G in maat 65.1.1 en die B in maat 65.2.1 word onderskeidelik op die oop derde en tweede snaar gespeel. Segovia het egter die G, A, B en C in die baslyn van maat 65 op die vierde snaar gespeel. Dit veroorsaak dat die linkerhand in 'n hoër posisie op die kitaar beweeg. Segovia gebruik dus nie oop snare soos by Yepes nie. Segovia se vingersetting is moeiliker as Yepes s'n omdat hy in 'n hoër posisie speel. Die vingersetting wat later in maat 67 voorkom is ook moeiliker as die Yepes uitgawe se vingersetting. In maat 67 word die B (maat 67.2.1) met die eerste vinger op die derde snaar gespeel. Dit veroorsaak dat die A in maat 67.2.2 met die derde vinger gespeel word. Die G (maat 67.2.2.1) en die F (maat 67.2.2.2) word onderskeidelik met die vierde en tweede vinger gespeel.

Yepes se vingersetting is eenvoudiger omdat hy B in maat 67.2.1 as 'n oop tweede snaar speel. Omdat die B as 'n oop snaar gespeel word, kan die hand met genoeg tyd voorberei om te speel wat daarna volg. Yepes gebruik dan die tweede vinger om die A in maat 67.2.2 te speel. Die G (maat 67.2.2.1) en die F (maat 67.2.2.2) word dan met die vierde en eerste vingers gespeel wat 'n gemakliker hand posisie is as die wat Segovia gebruik.

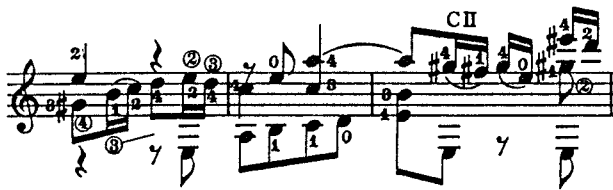
Yepes maak gebruik van tegniese hulpmiddels wat Segovia nie het nie. Dit het tot gevolg dat Yepes se linkerhand 'n meer volledige uiteengesette vingersetting daarstel as wat by Segovia voorkom. 'n Voorbeeld hiervan is te bespeur in maat 68-70.

Voorbeeld 84. Opus 29 no, 17, maat 68-70

(Yepes 1982:16)



(Segovia 1945:32)



Uit bostaande voorbeeld is dit duidelik dat Segovia net vinger en snaar aanduidings gebruik. Yepes gaan baie meer in detail. Hy gebruik tegniese hulpmiddels soos:

- aanduiding dat die vingers voor die tyd in voorbereiding vir latere note geplaas moet word (plasing vanaf die E in maat 68.2.2.1 na die C in maat 69.1.1);
- aanduiding dat die vingers moet gly vanaf 'n noot op 'n spesifieke snaar na 'n ander noot op dieselfde snaar (hoë C in maat 69.2.1 na die B in maat 70.1.1);
- aanduiding om die vinger te plaas op die noot of snaar wat aangedui word en wanneer die *barré* gemaak word moet die vinger verleng word sonder dat dit oplik (E in maat 70.1.1 na die *barré*-aanduiding by die F# in maat 70.1.2.2).

Hierdie is voorbeelde van die omvangryke gebruik van tegniese hulpmiddels wat vir die student 'n uitdaging skep in die uitvoering van die studie.

Yepes en Segovia maak in hierdie studie gebruik van vinger inkrimping in die linkerhand (Sien voorbeeld wat volg).

Voorbeeld 85. Opus 29 no. 17, maat 16-21

(Yepes 1982:15)



(Segovia 1945:31)



In maat 17.1.1 speel Yepes en Segovia die lae C en hoë D onderskeidelik met die derde en vierde vingers. Die F in maat 17.1.1 word dan met die tweede vinger gespeel. Daar ontstaan dus 'n vinger inkrimping. Hierdie vingersetting word ook weer gebruik wanneer die akkoord weer voorkom in maat 18.1.1, 19.2.1 en 21.1.1.

4.3 Opus 29 no. 22

Hierdie is 'n akkoord studie in Eb majeur. Die metrum is 2/4 met 'n tempo-aanduiding *Andantino*.

Voorbeeld 86. Opus 29 no. 22

(Sor 1982b)

Andantino.

The musical score is written for four staves, likely representing different voices or instruments. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 2/4 time signature. The tempo marking 'Andantino.' is placed above the first staff. The notation features a variety of chord voicings, some with arpeggiated figures, and melodic lines that move between the staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the second system.



4.3.1 Struktuur

Die struktuur van hierdie studie bly in al die uitgawes dieselfde, naamlik AABA.

4.3.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Die faksimilee-uitgawe het geen dinamiekaanduidings nie. Daar is wel uitvoeringsaanwysings soos, 'n tempo-aanduiding, twee *staccato*-aanduidings in maat 4 en *ligado*-aanduidings wat in enkele gevalle voorkom (sien bogenoemde voorbeeld). Die Yepes-uitgawe het ook geen dinamiekaanduidings nie, maar wel uitvoeringsaanwysings soos *staccato*, *ligado* en *leggero*. Sien voorbeeld 87.

Voorbeeld 87. Opus 29 no. 22, maat 24 en 68

(Yepes 1982:25 en 27)



Die Segovia-uitgawe gebruik crescendo- en decrescendo-tekens. Saam met hierdie aanduidings is daar ook 'n enkele *piano*-, *rit.* en *a tempo*-aanduiding. Segovia gebruik ook *ligado*-aanduidings. Hy gebruik geen *staccato*-aanduidings nie.

Segovia het die tempo van hierdie studie verander. In die faksimile-uitgawe word *Andantino* aangedui maar Segovia het dit verander na *Andante espressivo*. Die moontlikheid bestaan dat Segovia se meer romantiese gees na vore tree by die veranderings wat hy aan die tempos aanbring. Segovia het 'n meer vrye benadering tot die gebruik van tempos.

4.3.3 Ortografiese veranderings

Yepes toon enkele verskille met die faksimile-uitgawe terwyl Segovia meer verskil van die faksimile. Yepes en Segovia verskil albei met die faksimile-uitgawe in maat 6.

Voorbeeld 88. Opus 29 no. 22, maat 6

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:25)



(Segovia 1945:27)

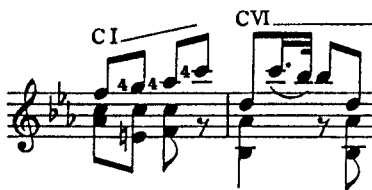


Yepes en Segovia het die Eb in maat 6.1.2 na 'n E verander. In die faksimile is die akkoord in maat 6.1.2, akkoord ses in Eb majeur wat 'n mineur is. Yepes en Segovia het egter die Eb na 'n E verander sodat dit as 'n onderste chromatiese hulpnoot sal dien vir die akkoord wat in maat 6.2.1 volg.

Segovia het *ligados* ingevoeg wat nie in die faksimile voorkom nie. Twee sulke voorbeelde kom in maat 3 en 7 voor.

Voorbeeld 89. Opus 29 no. 22, maat 3 en 7

(Segovia 1945:27)



Let ook daarop dat die F wat in maat 3.1.1 in die Segovia-uitgawe voorkom nie in die faksimile voorkom nie. Segovia het dit moontlik bygevoeg omdat dit die kwint is van die akkoord in maat 3.1.1. Hierdie majeur akkoord is na die byvoeging van die kwint meer volledig.

In maat 14 het Segovia 'n bindboog weggelaat en in maat 15 het hy die E-herstel na 'n Eb verander. Moontlik is laasgenoemde verandering net 'n drukfout.

Voorbeeld 90. Opus 29 no. 22, maat 14-15

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:27)



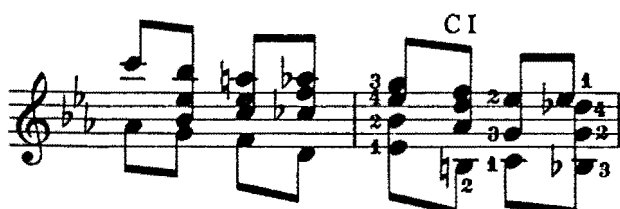
In maat 80 en 81 het Segovia note verander.

Voorbeeld 91. Opus 29 no. 22, maat 80-81

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:28)



Segovia het die Gb in maat 80.1.2 na 'n G verander. In die faksimile is die akkoord in maat 80.1.2 'n Eb mineur akkoord. Segovia maak dit egter 'n majeur akkoord.

Segovia het ook die E-herstel in maat 81.2.2 as 'n Eb genoteer omdat hy nie die herstel aangedui het nie. Die moontlikheid bestaan dat Segovia in albei van die bogenoemde gevalle die note oorgesien het, en nie dit doelbewus verander het nie.

4.3.4 Vingersettings in die regterhand

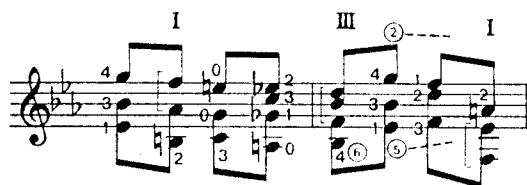
Daar is geen vingersettings vir die regterhand in enige van die drie uitgawes vir hierdie studie nie. Die gebruik van hierdie vingersetting word aan die student se eie vermoë oorgelaat.

4.3.5 Vingersettings in die linkerhand

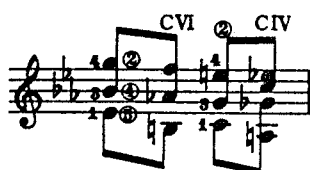
Die faksimilee bevat geen vingersettings vir die linkerhand. Yepes en Segovia het wel vingersetting aanduidings. Yepes maak baie van tegniese hulpmiddels gebruik in hierdie studie. Segovia en Yepes toon ooreenkomste en verskille wat vingersetting in die linkerhand betref. 'n Voorbeeld waar verskille voorkom is in maat 31.

Voorbeeld 92. Opus 29 no. 22, maat 30-31

(Yepes 1982:26)



(Segovia 1945:27)



Nadat Yepes die akkoord in maat 30.1.1 gespeel het vorm hy 'n half *barré* oor die eerste drie snare van die eerste riggel. Hierdie *barré* word dan ook met 'n tegniese hulpmiddel (vertikale lyn, sien Aanhangsel C) aangedui. Die E en G word op die oop eerste en derde snaar gespeel in maat 30.2.1. Die akkoord wat in maat 31.1.1 volg, word weer eens as 'n half *barré* aangedui.

Segovia speel die akkoord in maat 30.1.2 in die sesde riggel. Dit word aangedui deur die "CVI". Segovia verskil verder deurdat hy nie die E en G in maat 30.2.1 op oop snare speel nie, maar wel op gestopte snare. Daar ontstaan dus 'n ander klankkleur omdat gestopte en oop snare se klank verskil. Die akkoord wat in maat 31.1.1 voorkom speel Segovia verder met die eerste, tweede, derde en vierde snaar. Yepes het hierdie akkoord met die *barré* eerste vinger en die vierde vinger gespeel. Yepes en Segovia het dus verskillende benaderings tot dieselfde passasie.

Die student sal dus moet besluit watter vingersetting hy wil volg. Yepes en Segovia het 'n rykdom van moontlikhede vir die student nagelaat om te kan studeer.

4.4 Opus 29 no. 23

Hierdie is 'n akkoord en *arpeggio* studie in G majeur. Die metrum is 2/4 en daar is geen tempo-aanduiding nie.

Voorbeeld 93. Opus 29 no. 23

(Sor 1982b)

The image displays a musical score for a piece titled 'Opus 29 no. 23' by Sor (1982b). The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is G major, indicated by one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece is a chord and arpeggio study, featuring a sequence of chords and their corresponding arpeggiated forms. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The score is organized into eight measures, each containing a chord followed by its arpeggiated version. The overall structure is a continuous sequence of these chord and arpeggio pairs, demonstrating technical proficiency in playing chords and their arpeggiated forms in a specific key and time signature.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano piece. The notation is written in G major (one sharp, F#) and 4/4 time. The music is characterized by a continuous, flowing style, typical of a piano solo. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and notes with stems and beams. The page number 104 is located in the top right corner.

4.4.1 Struktuur

Die struktuur bly in al drie die uitgawes dieselfde, naamlik ABABCAB (kodetta) - (Sonata rondo-vorm).

4.4.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

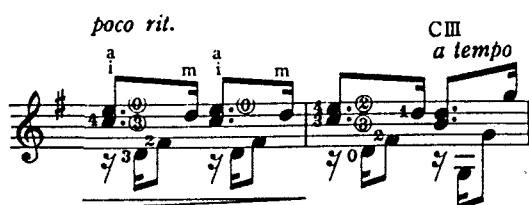
Die faksimilee bevat geen dinamiekaanwysings nie. Daar is wel uitvoeringsaanwysings, naamlik *ligados*, wat in die acciaccaturas voorkom. Sien faksimilee in voorbeeld 93. Die Yepes-uitgawe het geen dinamiekaanduidings nie. Die enigste dinamiekaanduidings wat Segovia het is *crescendo*- en *decrescendo*-tekens en 'n enkele *piano*-aanduiding. Behalwe vir die tempo-aanduiding is daar in die Yepes-uitgawe drie uitvoeringsaanduidings naamlik *ligados*, 'n *rit.* en 'n *a tempo*-aanduiding. Segovia het ook *ligados*, 'n *poco rit.* en *a tempo*-aanduiding.

Voorbeeld 94. Opus 29 no. 23, maat 33-34

(Yepes 1982:41)



(Segovia 1945:23)



Segovia het voor die *a tempo*-aanduiding in maat 33 'n *poco rit.* wat vroër begin as Yepes se *rit.*-aanduiding.

Hierdie studie het nie 'n tempo-aanduiding nie. Die tempo wat Yepes en Segovia egter aan hierdie studie gee is *Allegretto*.

4.4.3 Ortografiese veranderinge

Yepes en Segovia het ortografiese veranderinge aangebring. So 'n verandering kom in maat 16 voor.

Voorbeeld 95. Opus 29 no. 23, maat 16

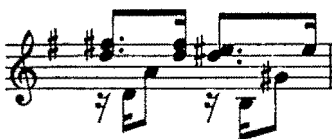
(Sor 1982b)



(Yepes 1982:40)



(Segovia 1945:22)



Yepes en Segovia het 'n D in maat 16.1.1 en 16.1.4 ingevoeg. Hierdie byvoeging maak sin omdat dit by die karakter van die werk aansluit en dit gee die gedeelte 'n ryker harmonie. Let daarop dat hierdie 'n voorbeeld is waar Yepes na sy "Sources" verwys deurdat hy dit met 'n "a)" aandui. Die student kan in Aanhangsel C 'n lys sien van die "Sources" vir vergelyking. Yepes het ook op ander plekke in die studie "Sources" aangedui waar hy verskil van die faksimile-uitgawe, soos maat 25 en 65, sien Aanhangsel A. Let daarop dat die Segovia uitgawe ook in hierdie mate verskil van die faksimile-uitgawe.

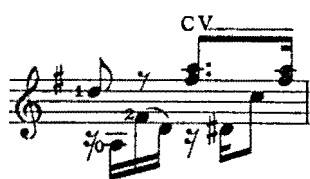
In maat 14 het Segovia 'n *ligado* ingevoeg wat nie in die faksimile voorkom nie, sien voorbeeld wat volg.

Voorbeeld 96. Opus 29 no. 23, maat 14

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:22)



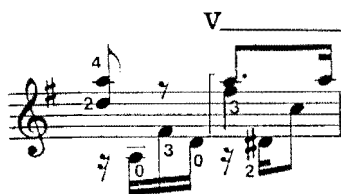
Yepes het weer 'n *ligado* weggelaat wat in die faksimile voorkom in maat 10.

Voorbeeld 97. Opus 29 no. 23, maat 10

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:40)



In maat 26 het Segovia 'n noot bygevoeg, sien voorbeeld 98.

Voorbeeld 98. Opus 29 no. 23, maat 26

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:22)



In maat 26. 1.4 het Segovia 'n D bygevoeg. Segovia wyk hier dus af van die faksimilee en gee aan die pols 'n ryker of voller harmonie. In plaas van die enkel noot word daar nou 'n akkoord gevorm.

In maat 37 het Segovia 'n *acciaccatura* ingevoeg wat nie in die faksimilee voorkom nie.

Voorbeeld 99. Opus 29 no. 23, maat 37

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:23)



In maat 53 het Segovia 'n noot weggelaat.

Voorbeeld 100. Opus 29 no. 23, maat 53

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:23)



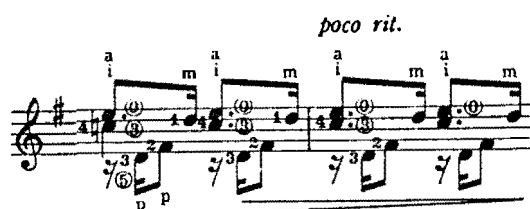
Die C in maat 53.2.4 is deur Segovia weggelaat. Die is moeilik om te sê waarom hy juis hierdie noot weggelaat het omdat hy in ander gevalle op soortgelyke polse weer note bygevoeg het, soos in maat 26 wat reeds bespreek is. Dit is moontlik 'n fout wat hy oorgesien het.

4.4.4 Vingersettings in die regterhand

Die faksimilee- en Yepes-uitgawes bevat geen vingersettings vir die regterhand nie. Segovia het wel vingersettings in die regterhand aangedui, maar slegs in twee gedeeltes. Dit is aan die begin van die studie en later in mate 32 en 33.

Voorbeeld 101. Opus 29 no. 23, maat 0-1 en 32-33

(Segovia 1945:22 en 23)



4.4.5 Vingersettings in die linkerhand

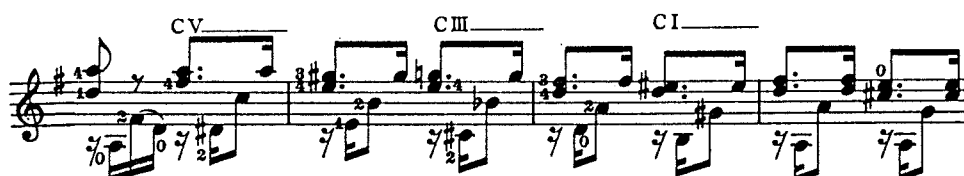
Die faksimilee bevat geen linkerhand vingersettings nie. In die Yepes- en Segovia-uitgawes kom daar wel vingersettings voor. Hierdie twee uitgawes toon ooreenkomste maar ook verskille in die gebruik van linkerhand vingersettings. 'n Verskil kom in mate 10 tot 12 voor.

Voorbeeld 102. Opus 29 no. 23, maat 10-12

(Yepes 1982:40)



(Segovia 1945:22)



Yepes speel die D en A in maat 10.1.1 met die tweede en vierde vinger terwyl die F# in maat 10.1.3 met die derde vinger gespeel word. In maat 10, op die tweede pols, beweeg Yepes na die vyfde posisie waar hy 'n *barré* gebruik om van die note op hierdie pos te speel. In maat 11 beweeg hy na die vierde posisie om die eerste pols se note te speel. Hier gebruik hy weer 'n *barré*. Daarna beweeg hy na die derde posisie om die tweede pols se note te speel waar hy dan weereens 'n *barré* gebruik.

Segovia het egter die eerste en vierde vingers gebruik om die D en A in maat 10.1.1 te speel. Die tweede vinger word dan gebruik om die F# in maat 10.1.3 te speel. Hierdie vingersettings verskil dus van Yepes s'n. In maat 10.2.1 beweeg Segovia net soos Yepes in maat 10 se tweede pols na die vyfde posisie beweeg. Op hierdie pols gebruik hy ook 'n *barré*. Let egter daarop dat hy die vierde vinger gebruik om die F# in maat 10.2.1 te speel. Verder gebruik hy die tweede vinger om die D# in maat 10.2.2 te speel. Op die eerste pols van maat 11 gebruik Segovia nie 'n *barré* soos Yepes in die vierde posisie nie. Hy plaas egter die derde en vierde vingers neer om die G# en E in maat 11.1 te speel.

Hier het die student weereens 'n keuse van twee verskillende benadering tot dieselfde passasie. Die student moet self besluit watter vingersetting vir hom of haar die beste werk.

HOOFSTUK 5

VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE STUDIES UIT OPUS 31

5.1 Opus 31 no. 16

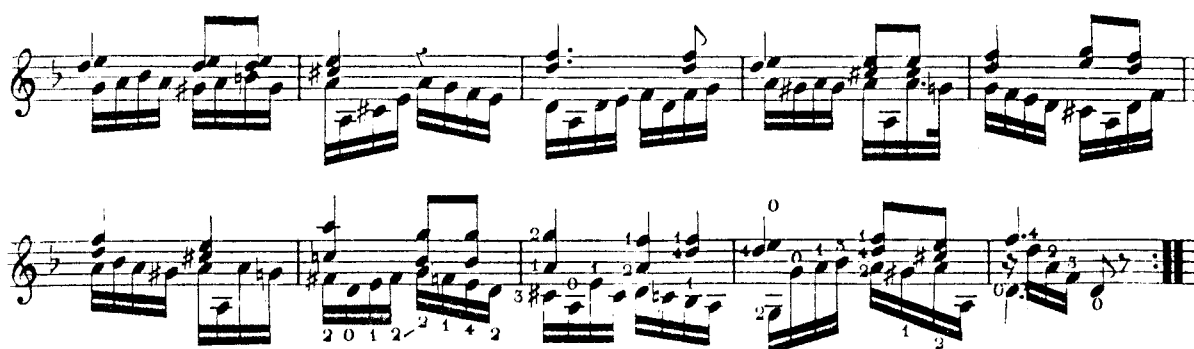
Sor het hier 'n studie bestaande uit 'n baslyn wat beweeg teenoor akkoorde in die bo-stem, gekomponeer. Die werk is in D mineur met die tempo aanduiding *Moderato*. Die tydmaatteken is 2/4.

Voorbeeld 103. Opus 31 no. 16

(Sor 1982b)

Moderato.

The musical score for Opus 31 no. 16 by Sor is presented in four staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *Moderato.* The second staff includes a 'barrez.' instruction. The third staff features two repeat signs with '4e fois.' and '2e fois.' markings. The fourth staff continues the melodic line with various fingerings and a final double bar line.



5.1.1 Struktuur

Die struktuur bly in al drie die uitgawes dieselfde, naamlik AABB.

5.1.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

In die faksimilee- en Yepes-uitgawes word geen dinamiek-aanwysings aangetref nie, maar daar word wel *ligados* gebruik. Segovia gebruik vier *crescendo*- en *decrescendo*-aanwysings sowel as *ligados*. Hierdie aspek is van mindere belang en word meer breedvoerig by ander studies in hierdie verhandeling bespreek.

Die gebruik van dinamiek in hierdie studie word dus aan die speler oorgelaat.

Die faksimilee- en Yepes-uitgawes bevat die tempo-aanduiding *Moderato* maar Segovia het dit verander na *Lento*. Jeffery skryf die volgende kommentaar:

...Sor marked the music "Moderato"—in other words, the 2/4 time must be kept moving at the same time as the technical purpose is being achieved. But Segovia has changed this to "Lento" which destroys almost all possibility of a beginner's achieving a firm 2/4 time, and he has not told us that Sor's original marking was "Moderato" (1981:254).

Segovia het dit egter anders beskou. Dit is duidelik dat hy die beweging van die basnote belangrik geag het. Dit is dus vir hom belangrik dat hierdie studie stadiger gespeel word om die note duidelik na vore

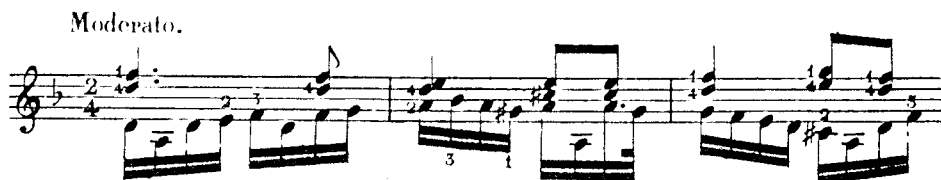
te laat kom, veral omdat dit 'n amper motoriese beweging is. Hierdie kan weereens as 'n geval van Segovia se mening gesien word, dat dit beter is om duidelik te praat (vgl. Lorimer 1968:44).

5.1.3 Ortografiese veranderinge

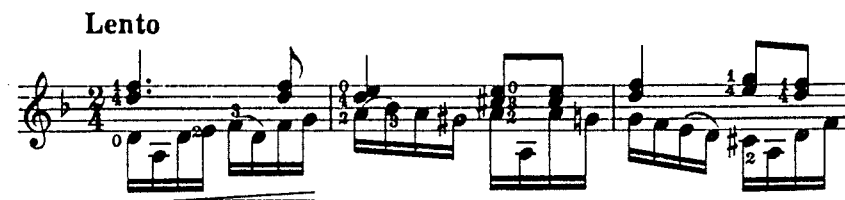
Segovia maak gebruik van *ligado* aanslag wat nie in die faksimile-uitgawe voorkom nie. 'n Tipiese voorbeeld hiervan is maat 1-3.

Voorbeeld 104. Opus 31 no. 16, maat 1-3

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:10)



In die faksimile-uitgawe word daar verder 'n G# geïmpliseer in maat 2.2.4 omdat daar 'n herstelteken ontbreek. Hierdie noot moet eintlik 'n G herstel wees in die faksimile-uitgawe omdat dit 'n vooruitneming is vir die beklemtoonde deurgangsnoot (G in maat 3.1.1) wat oplos na 'n D mineur tonika harmonie. Die Yepes- en Segovia-uitgawes bevat beide 'n herstelteken.

Behalwe dat Segovia hier 'n herstelteken ingevoeg het, het hy ook die nootwaarde van 'n twee-entigste na 'n sestiende verander in maat 2.2.4. Segovia het moontlik geredeneer dat die baslyn konstant moet voortbeweeg in sestiende note. In die hele studie is dit een van twee plekke waar so 'n gepunteerde nootwaarde in die bas voorkom. Dit gebeur weer in maat 19 wanneer Segovia dieselfde frase herhaal. Yepes het egter hierdie gepunteerde waarde in albei gevalle net so vanuit die faksimile-uitgawe in sy uitgawe oorgeneem. Dit is dus duidelik dat outentiekheid van die studie by Yepes 'n belangrike rol speel.

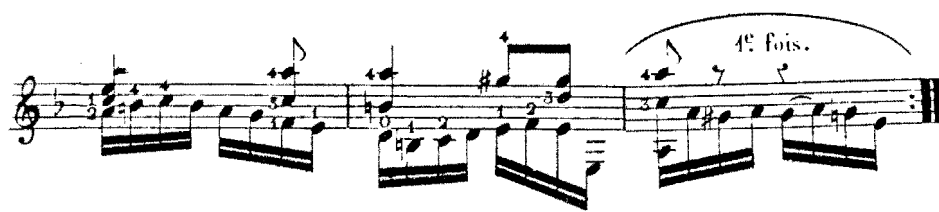
Stenstadvold gee in sy artikel redes waarom Segovia sulke groot verskille aangebring het:

In bar 2 Coste has once again evened out the rhythm by omitting the dot on the final A. This change is repeated by Segovia. It also happens in the second part of the piece, where the same musical phrase is stated. In this second bar all three have forgotten an obvious natural sign before the very last G. This sign is included the second time by both Sor and Coste (1984:137).

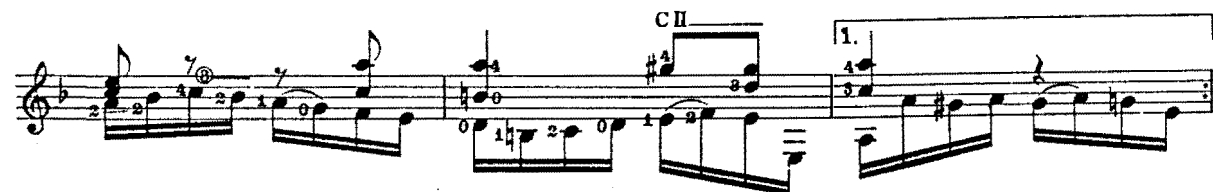
In maat 6 het Segovia note verander en rustekens ingevoeg wat nie in die faksimilee-uitgawe voorkom nie, sien voorbeeld 105.

Voorbeeld 105. Opus 31 no. 16, maat 6-8

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:10)



Jeffery lewer die volgende kommentaar oor die verandering:

It is an exercise in playing a moving bass while at the same time maintaining chords in the treble. Therefore, Sor notates and fingers the piece in such a way that this aim is achieved. Segovia, on the other hand, writes rests where Sor has none, thus once more destroying the whole purpose for which the piece was composed (1981:254).

Verder kritiseer hy ook Segovia omdat hy die B herstel in maat 6.1.2 en 6.1.4 verander het na 'n Bb.

It will be seen not only that Segovia has "corrected" Sor's B natural in measure 6 to B flat without telling us so, but also that he has added rests in measure 6 which specifically destroy the sustained upper part which, held against a moving bass, is the whole technical reason why the piece was written (Jeffery 1981:254).

Stenstadvold lewer hierop kommentaar:

Brian Jeffery points out that Segovia has changed the second note in bar 7 from Sor's original B-flat by leaving out a natural sign. Coste does not have that sign either, but his fingering might suggest a natural, giving a "4" on the note in question (1984:137).

Let egter daarop dat Stenstadvold hier maat 7 bedoel wat eintlik maat 6 moet wees.

Die feit dat Segovia rustekens in maat 6 ingevoeg het vernietig glad nie die doel van hierdie studie nie. Segovia gebruik 'n ander vingersetting wat moontlik vir hom meer logies is. As daar na die baslyn gekyk word sal daar gemerk word dat Segovia in maat 6.1.1 die tweede vinger op die A plaas, net soos in die faksimile-uitgawe. Hy gebruik dan dieselfde vinger as gidsvinger om die Bb in maat 6.1.2 te speel. Dit veroorsaak dat die speler die C in maat 6.1.3 en die A in maat 6.2.1 in posisie kan gebruik sonder dat dit nodig is om sy vingers te strek. Omdat die tweede vinger as gidsvinger gebruik word, is dit natuurlik dat die eerste vinger wat die C in maat 6.1.1 speel, opgelig word. Vir hierdie rede het Segovia moontlik die rustekens ingevoeg.

Die faksimile-uitgawe gebruik weer die vierde vinger as gidsvinger tussen die B herstel in maat 6.1.2 en die C in maat 6.1.3. Met die faksimile-uitgawe se vingersettings is dit dus moontlik om die C in maat 6.1.1 aanhou te laat klink.

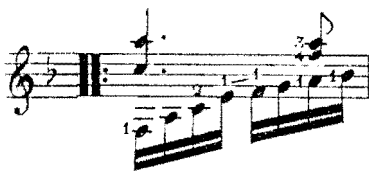
Die verskil in vingersettings tussen die Segovia- en faksimile-uitgawes is te wyte aan die B herstel wat in die faksimile voorkom en die Bb wat Segovia gebruik. Die faksimile-uitgawe moduleer in maat 6 na A mineur, daarom word die Bb as 'n B herstel aangedui. Dit kan ook bespeur word in die gebruik van 'n G# in maat 7.2.1 en 7.2.3 wat oplos na die A mineur (nuwe tonika) in maat 8. Die G in maat 6.2.2 is deel van die melodiese mineurtoonleer wat daal en word daarom nie as 'n G# aangedui nie. In die faksimile-uitgawe maak die note dus sin. Daar kan moontlik twee redes aangevoer word vir Segovia se verandering:

- sy vingersetting vereis dit en
- dat hy deur middel van die Bb die melodiese struktuur van die baslyn wou verander en as gevolg daarvan sy vingersettings moes verander.

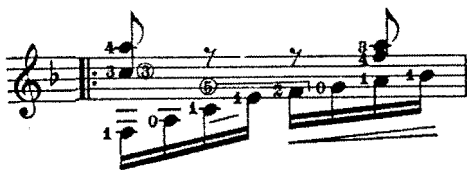
In maat 10 het Segovia ook rustekens weggelaat.

Voorbeeld 106. Opus 31 no. 16, maat 10

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:10)



In maat 10 gebruik die faksimile-uitgawe 'n tweede vinger om die C in maat 10.1.3 te speel op die vyfde snaar. Hierna word die eerste vinger gebruik om die E in maat 10.1.4 op die vierde snaar te speel. Dieselfde vinger word dan as gidsvinger gebruik om vanaf die E na die F in maat 10.2.1 te beweeg. Met hierdie vingersettings is dit dus moontlik om die A en C in maat 10.1 vir een en 'n halwe polsslag te laat klink.

Met Segovia se vingersetting is dit nie moontlik om die A en C in maat 10.1 vir 'n gepunteerde kwartnootwaarde te speel nie en hy voeg dus rustekens by. Die rede hiervoor is dat hy die eerste vinger tussen die C en E in maat 10.1.3 en 10.1.4 as gidsvinger gebruik wat veroorsaak dat die E nie op die vierde snaar gespeel word nie, maar op die vyfde. Dit veroorsaak dat die speler sy vingers by die A en C in maat 10.1 moet ophou.

Segovia het moontlik hierdie vingersetting verander sodat die gidsvinger na 'n hoër posisie beweeg, oor 'n paar riggels, terwyl die tempo konstant voortbeweeg. Sy verandering moet dus nie as 'n onlogiese verandering gesien word nie, maar as 'n doelbewuste tegniek wat die student kan aanleer.

'n Ander moontlike rede waarom Segovia die eerste vinger as gidsvinger gebruik is omdat hy die baskwaliteit van die vyfde snaar wou behou.

5.1.4 Vingersettings in die regterhand

Al drie die uitgawes bevat geen regterhand vingersettings nie, behalwe vir die enkele aanduiding aan die begin van die Yepes-uitgawe.

Voorbeeld 107. Opus 31 no. 16, maat 1

(Yepes 1982:20)



Hier dui Yepes aan dat die baslopie met die p-vinger gespeel moet word.

5.1.5 Vingersettings in die linkerhand

Die linkerhand vingersettings bly vir die grootste deel van die studie in al drie die uitgawes dieselfde. Daar kom egter verskille voor soos in maat 6 en 10 wat reeds by ortografiese verskille in hierdie hoofstuk bespreek word.

Dit is egter belangrik om te kyk na die verskil in vingersettings wat in maat 19 voorkom. Omdat die faksimile-uitgawe geen vingersettings in maat 19 het nie sal slegs Yepes- en Segovia-uitgawes met mekaar vergelyk word.

Voorbeeld 108. Opus 31 no. 16, maat 19-20

(Yepes 1982:20)



(Segovia 1945:10)



Yepes gebruik die tweede en derde vingers om die A en C# in maat 19.2.1 en 19.2.3 te speel. Die mate maak deel uit van die akkoord van A majeur. Dit is 'n idiomatiese vingersetting omdat die linkerhandpalm effens na buite gedraai word om die akkoord te speel en ook omdat die derde vinger gemaklik onder die tweede vinger op dieselfde riggel geplaas kan word.

Segovia het egter die tweede en eerste vingers gebruik om die A en C# in maat 19.2.1 en 19.2.3 te speel. Dit is heel moontlik dat Segovia die eerste vinger van die linkerhand in maat 19.2.1 en 19.2.3 op die C# plaas sodat die tweede vinger nie hoef te lig voor 19.2.4 nie. Dit veroorsaak dat die eerste vinger op 'n ongemaklike posisie lê omdat die linkerhandpalm nou effens na binne gedraai moet word. As die linkerhand pols ontspan sal hierdie vingersetting nie problematies wees nie. Hierdie is 'n voorbeeld van vingerinkrimping. Sien ook opus 35 no. 13 vir 'n verdere voorbeeld van vingerinkrimping.

Die Yepes-uitgawe se vingersetting kan as meer aanvaarbaar beskou word omdat dit die voorafgaande en opvolgende vingersettings komplementeer. Let egter daarop dat Segovia in maat 2 wel die tweede en derde vingers vir dieselfde akkoord gebruik. Hier gebruik hy dus 'n meer logiese metode.

Voorbeeld 109. Opus 31 no. 16, maat 2

(Segovia 1945:10)



Segovia pas dieselfde soort vingersetting (inkrimping) toe in *Estudio 4* (Opus 6 no. 1) wat nie in hierdie verhandeling bespreek word nie. Sien voorbeeld 110.

Voorbeeld 110. Opus 6 no. 1, maat 27-28

(Segovia 1945:6)



Omdat die tweede vinger langer bly lê in maat 27 kan die eerste vinger in maat 28 as gidsvinger benut word. Moontlik wou Segovia ook hier die student 'n meer onkonvensionele gevorderde vingersetting laat aanleer.

5.2 Opus 31 no. 20

Opus 31 no. 20 is 'n akkoord studie in A mineur. Die metrum is 4/4 en die tempo-aanduiding is *Andante allegro*.

Voorbeeld 111. Opus 31 no. 20

(Sor 1982b)

Andante allegro.

The musical score for Opus 31 no. 20 is a chord study in A minor, 4/4 time, marked *Andante allegro*. It consists of eight staves of music. Each staff contains a series of chords and arpeggios, with various accidentals (sharps, naturals) and fingerings (numbers 1-4) indicated. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking *Andante allegro* is written above the first staff.



5.2.1 Struktuur

Die struktuur bly in al drie die uitgawes dieselfde, naamlik AABA1BA1.

5.2.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

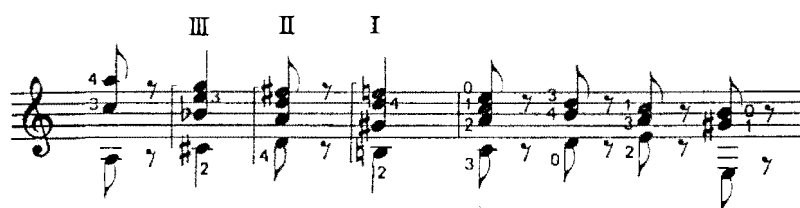
Die faksimilee- en Yepes-uitgawes bevat geen dinamiekaanduidings nie. Segovia maak wel van dinamiekaanduidings gebruik naamlik, *crescendo*- en *decrescendo*-aanduidings sowel as 'n enkele *piano* en 'n enkele aksent-teken.

Segovia het in hierdie studie weer die tempo verander. Die faksimilee-uitgawe lees *Andante allegro* maar Segovia het dit verander na *Tranquillo*. 'n Moontlike rede vir hierdie verandering is dat Segovia meer gevoel in die studie wou plaas deur die tempo stadiger te speel. Die feit dat dit ook die enigste uitgawe van die drie is wat dinamiek-tekens aandui, kan daarop wys.

5.2.3 Ortografiese veranderinge

Die Yepes- en Segovia-uitgawes toon veranderinge wat nie in die faksimilee voorkom nie. So 'n voorbeeld kom in maat 17 voor.

(Yepes 1982:47)



(Segovia 1945:11)



In die faksimile-uitgawe is daar 'n herstelteken voor die D in maat 26.4. Hierdie herstelteken is heel moontlik verkeerd in die faksimile-uitgawe aangedui. Die hoë D in maat 26.3.1 het geen mol- of kruistekens vooraan die noot nie. Dit dui daarop dat die herstelteken voor die D in maat 26.4 onnodig is en moontlik op verkeerde plek geplaas is. Om die herstelteken egter voor die F# in maat 26.3.1 te plaas maak meer sin. As hierdie F# 'n herstelteken kry soos wat dit in die Yepes- en Segovia-uitgawes voorkom sal dit die sewende wees van akkoord VII7 verminderd in A mineur. Die note van hierdie akkoord sal wees G#, B, D en F-herstel. Hierdie akkoord los dan ook korrek op in maat 27.1 na die tonika (A mineur). Let ook daarop dat die F-herstel in maat 26.4 trapsgewys daal na die E in maat 27.1.1.

Die herstel-teken moes heel moontlik in die faksimile-uitgawe op die verkeerde noot geplaas gewees het. Hierdie is dus moontlik 'n fout in die faksimile-uitgawe.

In maat 28 het Segovia 'n *ligado* ingevoeg wat nie in die faksimile-uitgawe voorkom nie.

Voorbeeld 114. Opus 31 no. 20, maat 28

(Sor 1982b)



(Segovia 1945:11)



5.2.4 Vingersettings in die regterhand

Hierdie studie bevat geen vingersettings vir die regterhand in enige van die drie uitgawes nie.

5.2.5 Vingersettings in die linkerhand

Al drie die uitgawes maak ryklik gebruik van vingersettings in die linkerhand. Die faksimilee-uitgawe maak slegs van syfers gebruik wat die eerste, tweede, derde en vierde vingers aandui asook 'n nul (0) wat aandui as 'n snaar oop gespeel moet word. Segovia gebruik aanduidings soos "CIII" of "CV" om aan te dui dat 'n *barré* gespeel moet word. Yepes gaan verder en gebruik tegniese hulpmiddels om die vingersetting aan te dui. As voorbeeld van hierdie drie benaderings tot die linkerhand vingersetting kan daar na mate 1 tot 3 gekyk word.

Voorbeeld 115. Opus 31 no. 20, maat 1-3

(Sor 1982b)

Andante allegro.

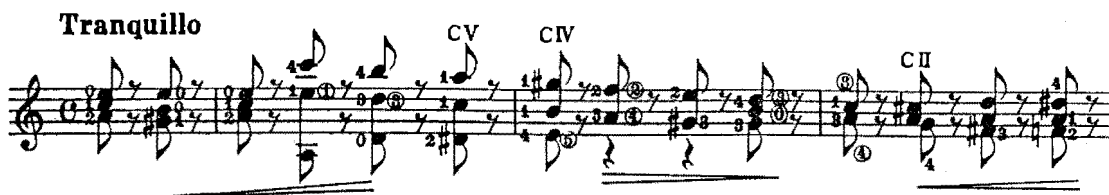


(Yepes 1982:46)

Andante Allegro



(Segovia 1945:11)



In maat 1 tot 3 gebruik die faksimile-uitgawe slegs syfers om die vingers wat gespeel moet word aan te dui. Daar word in maat 1.4.1 aangedui dat die A en C met die eerste vinger gespeel moet word. Die enigste manier waarop die student dit sal regkry is om die eerste vinger as *barré* te gebruik. Segovia het in sy uitgawe dit nog makliker vir die student aangedui deur "CV" bo die akkoord in maat 1.4.1 by te voeg. Die student kan dus dadelik sien dat die akkoord as 'n *barré* in die vyfde posisie gespeel moet word. Yepes het egter verder gegaan en ook 'n tegniese hulpmiddel gebruik om die lees van die linkerhand se vingersetting nog makliker te maak. Hy gebruik 'n vertikale streep om aan te dui dat die *barré* vinger tot die bas snare moet strek alhoewel net die hoër snare gespeel word. Segovia het moontlik dieselfde bedoel maar dit nie so duidelik soos Yepes aangedui nie. Yepes het nie die aanduiding "CV" soos by Segovia gebruik nie, maar slegs "V". Hierdie twee aanduidings beteken egter dieselfde.

Dit is verder belangrik om daarop te let dat Yepes ook aangedui het dat die D# in maat 1.4.1 op die vyfde snaar gespeel moet word. Hy dui dit aan deur die syfer "5" wat 'n sirkel om het. Hierdie is 'n belangrike aanduiding en daar word ook verder in die Yepes- en Segovia-uitgawes van hierdie tipe aanduidings gebruik. Yepes gebruik nog so 'n aanduiding in maat 2.2.1 waar daar aangedui word dat die F op die eerste snaar gespeel moet word. Segovia gebruik hierdie aanduiding byvoorbeeld in maat 2.2.1 om aan te dui dat die F en A op die tweede en vierde snaar gespeel moet word. Hierdie tipe aanduidings maak dit vir die minder gevorderde leerling baie makliker om te sien waar presies note gespeel moet word. Die faksimile-uitgawe ontbreek aan hierdie tipe aanduidings.

As daar in geheel na die aanduidings vir die linkerhand gekyk word het die Yepes-uitgawe die mees duidelikste aanduidings. Hierdie meer duidelike aanduidings word toegeskryf aan die gebruik van tegniese hulpmiddels wat Yepes vir die leerling daar stel (sien Aanhangsel B).

5.3 Opus 31 no. 21

Akkorde, beweging in derdes en sesdes sowel as triool-figure word in hierdie studie gebruik. Die werk is in drieslag met 'n tempo aanduiding van *Andantino cantabile*. Sor het opus 31 no. 21 in F majeur gekomponeer.

Voorbeeld 116. Opus 31 no. 21

(Sor 1982b)

Andantino cantabile.

The musical score is written for guitar and consists of six staves. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The tempo marking is *Andantino cantabile*. The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, sixteenth notes, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and there are several triplets and sixteenth-note patterns throughout the piece. The piece ends with a double bar line on the sixth staff.

5.3.1 Struktuur

Wat die struktuur van hierdie studie betref is daar 'n interessante verskil in die oorspronklike faksimilee teenoor die Yepes- en Segovia-uitgawes. Die faksimilee het geen herhalingsteken aan die einde van die eerste deel nie (maat 16). Daar is wel 'n herhalingsteken aan die einde van die tweede deel.

Yepes en Segovia het albei 'n herhalingsteken aan die einde van die tweede deel, maar plaas ook 'n herhalingsteken aan die einde van die eerste deel wat nie korespondeer met die oorspronklike faksimilee nie. Die dik maatlyn dui moontlik daarop dat die twee kolletjies deur die kopieërder in die faksimilee-uitgawe uitgelaat is.

Voorbeeld 117. Opus 31 no. 21, maat 16 (einde van eerste seksie)

(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



In die faksimilee-uitgawe ontstaan daar 'n ABB vorm. Moontlik het Yepes en Segovia gevoel dat hulle 'n gebalanseerde tweeledige vorm hier wou stel, naamlik AABB. Albei kon moontlik ook gevoel het dat dit vir tegniese oefening goed sal wees om die eerste deel te herhaal omdat dit belangrike tegnieke bevat. Dit kan verder ook moontlik wees dat Segovia en Yepes vanuit 'n onbekende *Urtext* gewerk het. Stenstadvold (1984:137) sê:

The repeat sign for the first part of the piece derived from Coste; they are not Sor's composition.

5.3.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Opus 31 no. 21 bevat geen dinamiek-aanwysings in die Yepes- en faksimile-uitgawes nie. Daar kom wel *ligado* in al drie die uitgawes voor. Segovia gebruik verskillende aanwysings waarvan *crescendo* en *decrescendo* die meeste voorkom. In maat 6 en 7 gebruik Segovia 'n *crescendo* en *decrescendo* wat aansluit by die kurwe van die melodie. *Crescendo* word met die stygende melodie gebruik en *decrescendo* wanneer die melodie daal. Dit wil voorkom asof hierdie teken willekeurig is, en nie deurgaans eenvormig en konsekwent toegepas is nie.

Voorbeeld 118. Opus 31 no. 21, maat 6-7

(Segovia 1945:9)



Segovia gebruik ook 'n interessante kombinasie van die *crescendo*-teken en die afkorting "cresc", sien voorbeeld wat volg.

Voorbeeld 119. Opus 31 no. 21, maat 24-26

(Segovia 1945:9)



Die enkel melodie wat in maat 24 opwaarts beweeg moet geleidelik harder gespeel word. Die vraag ontstaan waarom Segovia die woord "cresc" na die *crescendo*-teken skryf, aangesien dit reeds oor maat 24, 25 en 26 geskryf kon word.

Die antwoord hierop word in maat 25 en 26 gevind. In hierdie twee mate is daar drie triool-figure wat na 'n akkoord beweeg, gevolg deur 'n agstenoot rusteken. Moontlik wou Segovia die akkoorde in maat 25.2, 26.1 en 26.3 aksentueer deur die gebruik van *crescendo* oor 'n kleiner afstand. Hierdie *crescendos* kom dus voor in elke van die triool-figure wat lei tot die klimaks van akkoorde.

Segovia maak van drie piano-aanduidings in die studie gebruik. Die eerste is aan die begin saam met die openingsakkoorde gevolg deur 'n *crescendo* met note in derdes.

Voorbeeld 120. Opus 31 no. 21, maat 1-3

(Segovia 1945:9)



Die ander twee word in maat 17 en 27 tesame met uitvoeringsaanduidings gebruik.

Voorbeeld 121. Opus 31 no. 21, maat 17

(Segovia 1945:9)



Maat 17 is in die begin van die tweede seksie van hierdie studie. Die aanduiding *grazioso* dui daarop dat die gedeelte grasiuus gespeel moet word. Die tweede gedeelte moet dus meer linies wees as die eerste en 'n kontras bied.

Voorbeeld 122. Opus 31 no. 21, maat 26-28

(Segovia 1945:9)

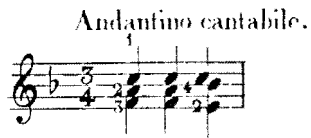


In maat 27 word 'n "piano"-*subito*-aanwysing gebruik. Die laaste frase in die studie word skielik sag gespeel in kontras met die voorafgaande *crescendo*.

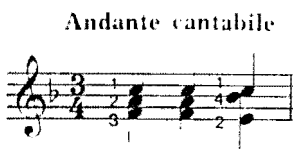
Die faksimilee- en Yepes-uitgawes het albei die tempo-aanduiding *Andante cantabile*. Segovia gebruik die aanduiding *Moderato* sonder die aanduiding *cantabile*.

Voorbeeld 123. Opus 31 no. 21, maat 1

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Segovia het moontlik gevoel dat 'n algemene tempo aanduiding voldoende is, en dat die musiek self die gevoels-element dikteer.

5.3.3 Ortografiese veranderinge

In hierdie studie is daar heelwat ortografiese verskille in die Yepes- en Segovia-uitgawes teenoor die faksimile. Die belangrikste daarvan word hier uitgewys.

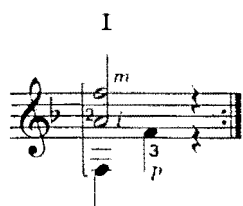
Beide Yepes en Segovia het rustekens ingevoeg en weggelaat. In maat 28 word daar byvoorbeeld 'n rusteken bygevoeg.

Voorbeeld 124. Opus 31 no. 21, maat 28

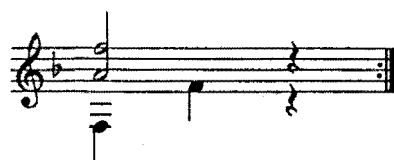
(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Uit hierdie voorbeeld is dit duidelik dat beide Yepes en Segovia die maat as twee-stemmig beskou.

Voorbeeld 125. Opus 31 no. 21, maat 15

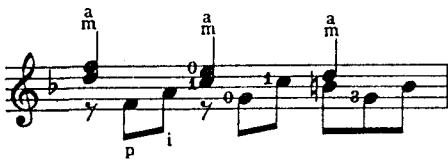
(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



In maat 15 het Yepes die rusteken weggelaat en weer 'n duidelike tweestemmige karakter aan die werk gegee. Segovia behou egter die driestemmige tekstuur in maat 15 wat oorbeweeg na 'n tweestemmige idee, sien maat 15.3.1.

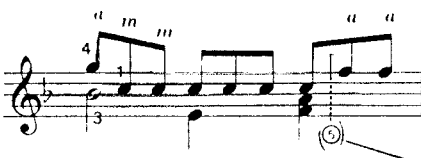
Die idee van 'n tweestemmige tekstuur word verder ook in maat 22 geskep.

Voorbeeld 126. Opus 31 no. 21, maat 22

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Die faksimile is in maat 22 duidelik driestemmig. Yepes en Segovia verander dit deur die rusteken weg te laat en die tweestemmige karakter word driestemmig. Dit is moontlik dat Yepes en Segovia hierdie

veranderinge aangebring het om by die oorhoofse tweestemmige karakter van die werk aan te sluit. Let egter daarop dat hierdie verskille op papier geen verskil in die uitvoering meebring nie.

'n Ander belangrike ortografiese verskil is die weglating en verskuiwing van *ligados* in die Yepes- en Segovia-uitgawes. Omdat dit verband hou met die vingersettings in die linkerhand sal dit onder punt 4.11.5 bespreek word.

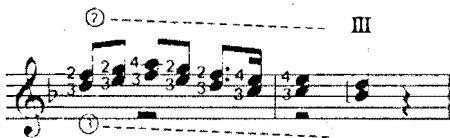
In maat 3 het Segovia 'n belangrike ritmiese wysiging gemaak.

Voorbeeld 127. Opus 31 no. 21, maat 3-4

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Die ritmes in maat 3 is identies in die faksimilee- en Yepes-uitgawes. Segovia verander egter die ritme in maat 3.3 van 'n gepunteerde agstenoot gevolg deur 'n sestiendenoot, na twee agstenote. 'n Moontlike rede hiervoor is in die vingersettings wat Segovia in die linkerhand gebruik het, te bespeur.

Omdat die derdes in maat 3 op die eerste en tweede snaar gespeel word, word die C en E in maat 3.3.2 op die eerste snaar (oop), en die tweede snaar, eerste riggel gespeel. Hiema beweeg Segovia na die tweede en derde snaar in maat 4.1 om dieselfde akkoord as in maat 3.3.2 te speel. Hy wil dus die akkoord in maat 4.1 op gestopte snare speel, moontlik vir 'n beter klankkleur wat dan ontstaan. Omdat

die akkoord in maat 4.1 op 'n sterk pols val en dit die voorlaaste akkoord is wat hierdie frase afsluit kan die gebruik van *vibrato* nie hier uitgesluit word nie. Let daarop dat Segovia-, Yepes- en die faksimile-uitgawes geen *vibrato* spel aandui nie.

Die speel van hierdie akkoord, eers op die eerste en tweede en daarna op die tweede en derde snaar, veroorsaak dat daar 'n groot sprong in die linkerhand plaasvind binne dieselfde akkoord. As Segovia dus die akkoord in maat 3.3.2 na 'n agstenoot verander klink die vooruitneming in maat 3.3.2 langer. Dit plaas moontlik 'n groter aksent op die akkoord in maat 4.1.

Let daarop dat dieselfde ritmiese verandering wat Segovia aangebring het, ook so deur Coste verander is (Stenstadvold 1984:137). Hierdie ritmiese verandering is net so deur Segovia oorgeskryf.

In die faksimile word die akkoord in maat 3.3.2 op die eerste en tweede snaar gespeel. Omdat daar geen vingersetting in die faksimile vir die volgende akkoord in maat 4.1 ingevoeg is nie kan daar met groot sekerheid gesê word dat maat 3.3.2 en maat 4.1 dieselfde vingers en posisie impliseer (geen veranderinge vind plaas nie). Segovia se vingersettings is eenvoudiger as die van Yepes, maar nie noodwendig die beste vingersetting vir musikale oorweging nie.

Yepes gee moontlik die beste vingersetting. Hy plaas al die note in maat 3 op die tweede en derde snaar. Die akkoord in maat 3.3.2 word dan as 'n sestiendenoot gespeel en word presies net so in dieselfde posisie herhaal in maat 4.1. Yepes se vingersetting laat ook 'n meer eenvormige klankkleur toe deur die note op die derde snaar te speel en so ook 'n presiese ritmiese weergawe van die faksimile-uitgawe.

In die faksimile-uitgawe gebruik Sor die eenvoudiger vingersetting in die eerste vyf posisies omdat dit tegnies baie makliker is.

In maat 21.3.1 het Segovia 'n herstellteken weggelaat wat in albei die faksimile- en Yepes-uitgawes voorkom, sien voorbeeld wat volg.

Voorbeeld 128. Opus 31 no. 21, maat 20-22

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Waarskynlik is dit 'n drukfout in die Segovia-uitgawe, anders begin die daarop volgende maat met 'n oorbodige mol-teken (Stenstadvold 1984:137).

In maat 9.1 het Yepes 'n *ligado*-teken weggelaat.

Voorbeeld 129. Opus 31 no. 21, maat 9

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



5.4.4 Vingersettings in die regterhand

In die faksimile-uitgawe kom daar geen regterhand vingersetting voor nie. Die regterhand vingersetting in die Yepes- en Segovia-uitgawes bevat belangrike verskille. In maat 10 is daar 'n voorbeeld van belangrike verskille wat voorkom.

Voorbeeld 130. Opus 31 no. 21, maat 10

(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Maat 10 is weereens 'n voorbeeld van Yepes se voorliefde om 'n noot wat herhaal, met dieselfde regterhand se vinger te speel (sien die C in maat 10.1.2, 10.1.3 en 10.2.1). Segovia gebruik egter die a-vinger vir die G in maat 10.1.1 moontlik omdat dit op die eerste snaar gespeel word. Hierna volg die m-, i- en m-vingers afwisselend. Yepes probeer moontlik om die klankkleur eenvormig te laat klink omdat dit dieselfde noot is wat drie keer gespeel word.

Segovia se gebruik van verskillende vingers om dieselfde noot te speel was by hom 'n belangrike beginsel wat feitlik universeel aanvaar word. Vele kitaarspelers regoor die wêreld gebruik hierdie tegniek.

Wat hier aangedui word is 'n verskil in benadering. Vir Segovia was dit 'n beginsel wat hy by die *Flamenco*-kitaarspelers geleen het. Soos op die klavier word daar nie met een vinger gespeel nie, maar met al vyf. Ure word daaraan gespandeer om dit te bemeester. Yepes se benadering van een vingertegniek is dus 'n uitsondering op die reël.

Segovia se doel was dat spelers met die gebruik van verskillende vingers, 'n eenvormige klankkleur moes kry. 'n Soortgelyke voorbeeld kom in maat 17 voor.

Voorbeeld 131. Opus 31 no. 21, maat 17

(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Hier word die m-vinger aanhoudend deur Yepes herhaal. Yepes gebruik ook dieselfde vinger in maat 20 om 'n passasie te speel. Segovia het geen regterhand vingersetting in maat 20 nie.

Voorbeeld 132. Opus 31 no. 21, maat 20

(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



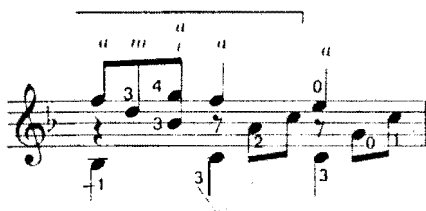
In maat 20 gebruik Yepes die m-vinger om al die note op die tweede snaar te speel, dit wil sê maat 20.1.2, 20.1.3 en 20.2.1. Wanneer daar na die eerste snaar beweeg word in maat 20.2.2 word die a-vinger gebruik om die oop E op die eerste snaar te speel. Die note wat hierna volg het geen regterhand vingersetting nie. Uit bogenoemde kan daar wel afgelei word dat die res van die note met die a-vinger gespeel moet word omdat al die note op die eerste snaar is.

Hierdie benadering kan nadelig wees vir die kitaarstudent omdat dieselfde regterhand vingers telkens herhaal. Dit kan lei tot 'n ongewenste gewoonte waar verskillende vingers in die regterhand nie oefen om dieselfde standaard klankkleur te produseer nie. Dit is dus belangrik vir die student om met verskillende vingers 'n eenvormige klank te produseer.

Omdat Segovia in maat 20 geen regterhand vingersetting aandui nie, is dit nie moontlik om presies te weet wat hy hier wou hê nie. Deur na sy vingersetting van die studie as geheel te kyk, kan die gevolgtrekking gemaak word dat die regterhand vingers in hierdie passasie met elke noot sal afwissel. Segovia herhaal nie sommer 'n regterhand vinger nie, behalwe in 'n uitsonderlike geval soos in maat 23.

Voorbeeld 133. Opus 31 no. 21, maat 23

(Segovia 1945:9)



In maat 23 moet die a-vinger vir die G in maat 23.1.3 en die F in maat 23.2 gebruik word. Nadat die G met die a-vinger gespeel is moet die F weer hierdie vinger gebruik omdat die begeleiding onder die F in maat 23.2 moontlik al die regterhand vingers benut. Die C in maat 23.2.1 word moontlik met die p-vinger gespeel terwyl die A in maat 23.2.2 met die i-vinger gespeel sal word. Die m-vinger word dus verder benodig om die C in maat 23.2.3 te speel.

'n Soortgelyke voorbeeld kom in die begin van 'n ander Sor studie voor, naamlik opus 29 no. 17 wat reeds bespreek is. Hierdie studie gebruik in maat 1-4 slegs die p-vinger om 'n enkel melodiese lyn te speel. Sien opus 29 no. 17.

5.3.5 Vingersettings in die linkerhand

Al drie die uitgawes bevat linkerhand vingersettings. Daar is 'n belangrike verskil in die vingers waar *ligados* gebruik word.

Voorbeeld 134. Opus 31 no. 21, maat 7

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Yepes en Segovia het albei die *ligados* in maat 7.1.3 en 7.2.1 verskuif na maat 7.2.1 en 7.2.2. Dit is natuurlik 'n belangrike verskuiwing wat grootliks die uitvoering beïnvloed omdat dit die artikulasie beïnvloed. Maat 7.2.1 is 'n sterk pols met 'n aksent. Indien die *ligado* vanaf die hoë Bb na die G in maat 7.2.1 beweeg sal die Bb 'n groter aksent dra omdat hierdie noot met 'n regterhand vinger gespeel word.

Die G wat daarna volg word met 'n linkerhand vinger geproduseer, deur die vierde vinger afwaarts te trek, nadat die Bb met die vierde vinger op die eerste snaar in die linkerhand geproduseer is. Die linkerhand se klankproduksie is swakker as die van die regterhand. Die balans word nou versteur omdat die aksent op 'n swak pols val. Omdat die *ligados* in maat 7.1 en 7.3 op die pols val is dit dus logies om die middelste *ligado* vanaf die G in maat 7.2.1 na die E in maat 7.2.2 te verander. Dit is belangrik om hier te noem dat dit tog 'n tegniek is wat destyds baie gebruik is, byvoorbeeld deur Giuliani in sy Sonate opus 15 (mate 17-18 in die eerste beweging).

Wat tegniek betref is dit ook makliker om *ligado* vanaf 'n gestopte snaar na 'n oop snaar te speel.

'n Verdere voorbeeld van *ligados* kom in maat 9 voor.

Voorbeeld 135. Opus 31 no. 21, maat 9

(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



Yepes het die *ligado* tussen die eerste twee akkoorde in maat 9 weggelaat, moontlik omdat die tweede akkoord met die vierde en derde vingers gespeel moet word. Om 'n *ligado* met hierdie regterhand vingersettings te speel is soms moeilik. Die vierde en derde vinger moet terwyl die eerste akkoord klink, regaf op die snare met 'n kap aksie, vinnig neergeplaas word.

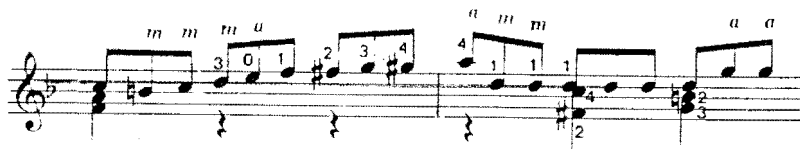
In maat 20 word die gebruik van 'n gidsvinger aangetref (sien Glossarium).

Voorbeeld 136. Opus 31 no. 21, maat 20-21

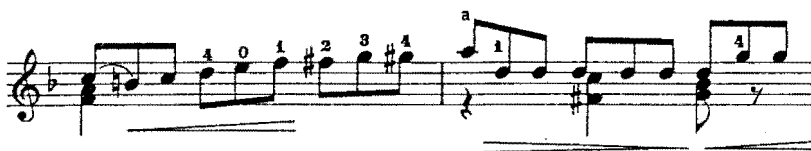
(Sor 1982b)



(Yepes 1982:34)



(Segovia 1945:9)



In die oorspronklike faksimile word die eerste vinger as 'n gidsvinger gebruik tussen die F (maat 20.2.3) en die F# (maat 20.3.1). Yepes en Segovia gebruik egter die vierde, in plaas van die eerste vinger as gidsvinger. Die vingers 1,2,3 en 4 word gebruik om die F, F#, G en G# in die boonste stem in maat 20 te speel. Die vierde vinger beweeg vanaf die G# (maat 20.3.3) tot by die A (maat 21.1.1).

Moontlik het dit vir Yepes en Segovia meer sin gemaak om die eerste, tweede, derde en vierde riggel te plaas waarna die vierde vinger as gidsvinger op beweeg.

HOOFSTUK 6

VERGELYKING VAN GESELEKTEERDE STUDIES UIT OPUS 35

6.1 Opus 35 no. 13

Hierdie studie maak ryklik gebruik van die Alberti-bas figuur wat as begeleiding dien, teenoor die melodie wat in die boonste stem beweeg en basnote wat vir volle mate klink. Die werk is dus driestemmig. Opus 35 no. 13 is in tweeslagmaat met 'n *Andante* tempo aanduiding.

Voorbeeld 137. Opus 35 no. 13

(Sor 1982c)





6.1.1 Struktuur

Wat die struktuur betref is dit in al drie die uitgawes dieselfde, naamlik AABA1.

6.1.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Slegs in die Segovia-uitgawe kom daar dinamiek-aanwysings voor. Hy maak weer van *crescendo*- en *decrescendo*-aanwysings gebruik wat direk verband hou met die frase struktuur. Wanneer sulke tekens binne die frase voorkom benadruk dit konsekwent die styging en daling van die melodie.

Voorbeeld 138. Opus 35 no. 13, maat 1-2

(Segovia 1945:4)



Ander aanwysings wat Segovia gebruik is *Con gracia* en *p* wat in maat 1 voorkom, sowel as *ligados* en *staccato* wat later in die studie voorkom. Omdat Segovia in die begin 'n *p*-aanduiding gebruik wat nie in

die faksimile-uitgawe voorkom nie, is dit nie noodwendig korrek nie. Veral in die lig van die afwesigheid van enige sulke tekens in die Yepes-, sowel as die faksimile-uitgawes behoort hierdie besluit by die speler. Let daarop dat opus 35 no. 13 'n baie sterk melodie bevat wat die moontlikheid van 'n *forte*-aanduiding ook kan insluit.

In die Yepes-uitgawe het Yepes in maat 14 'n *Non Apoyando* aanduiding gebruik. Hy wil dus hê dat die gedeelte vryslag gespeel moet word. Sien Aanhangel A.

Beide die faksimile- en die Yepes-uitgawes bevat 'n tempo-aanduiding van *Andante*. Segovia het egter die tempo aanduiding verander na *Allegretto* wat impliseer dat die musiek vinniger gespeel behoort te word. 'n Moontlike rede hiervoor is dat Segovia weereens na die melodie verwys (kwartnote) en nie na die begeleiding (sestiendenote) nie.

6.1.3 Ortografiese veranderinge

'n Belangrike tegniese aspek van hierdie studie is dat die basnote 'n volle maat moet klink. Die speler moet seker maak dat die basnote vir hulle volle waardes klink deur die linkerhand se vinger plat te hou, terwyl die ander note gespeel word. Daar ontstaan dus 'n duidelike driestemmige tekstuur.

'n Belangrike verskil tussen die Segovia- en Yepes-uitgawes is dat Yepes die driestemmige tekstuur verander het. Let op die C in maat 5.1 wat deur Segovia as 'n halfnoot geskryf is, maar in die Yepes-uitgawe as 'n sestiendenoot geskryf is.

Voorbeeld 139. Opus 35 no. 13, maat 6
(Yepes 1982:18)



(Segovia 1945:4)



Yepes wou moontlik nie dieselfde as die faksimile-uitgawe impliseer nie omdat die basnoot nie vir die volle maat klink nie omdat dit as 'n sestiendenoot en nie 'n halfnoot genoteer is. Dit is dus duidelik dat hy weg beweeg van 'n driestemmige na 'n tweestemmige werk. Omdat Yepes hierdie werk tweestemmig geskryf het en die halfnoot na 'n sestiendenoot verander het, kan daar gespekuleer word dat hy die basnote nie wil laat oorklink nie. Veral die meer onervare student sal moontlik die vinger wat die C in maat 5.1.1 voorkom, opsig nadat dit gespeel is omdat die nootwaarde dit aandui en nie implisiet aandui dat dit aangehou behoort te word nie. Hierdie tegniek sal dan ook moontlik deur die hele studie toegepas word.

'n Verdere rede kan wees dat Yepes hierdie werk moontlik as 'n uitdaging vir die gevorderde student beskou deurdar die linkerhand vingers spesifiek moet opsig. 'n Tegniek wat teen 'n redelike tempo 'n mate van vaardigheid vereis. Let daarop dat die tweede en derde linkerhand vingers nie opsiglig hoef te word nie maar die student kan net die snaar genoeg los om die snare te demp. Deur die pols van die regterhand te laat sak is dit moontlik om met die palm van die hand die oop G op die derde snaar ook te demp; sodoende is dit moontlik om die gewenste tweestemmigheid te vernag.

Nog 'n rede vir die verandering van driestemmige na tweestemmige tekstuur is te bespeur in die linkerhand vingersetting wat Yepes gebruik. 'n Bespreking hiervan kom in "6.1.5 Vingersettings in die linkerhand" voor. Sien hierdie hoofstuk.

Yepes het moontlik hierdie verandering aangebring omdat hy die werk as tweestemmige en nie as 'n driestemmige werk beskou het. As gevolg van Yepes se benadering in hierdie studie waar hy tweestemmigheid beklemtoon, word die harmoniese progressie op sekere plekke tot 'n mate beïnvloed.

Voorbeeld 140. Opus 35 no. 13, maat 31-32

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:18)



Hier word die dominant-tonika progressie ietwat verander. Omdat Yepes die G in maat 31.1 'n sestiendenoot maak word 'n sterk V - I beweging van die G na die C in 32.1 in die agtergrond geplaas. Die F in maat 31.2.3 kry dan eerder die kleur van 'n V7 akkoord in derde omkering, en die oplossing na die tonika in maat 32.1 is minder bevredigend in die Yepes-uitgawe as in die faksimilee-uitgawe. Hierdie verandering word onderskraag deurdat Yepes die derde vinger van die linkerhand in maat 31.1 lig om die F in maat 31.2.3 te speel.

Op dieselfde manier is die terughouding in maat 20.1-20.2 minder duidelik omdat die C in die bas nie aanhou tot aan die einde van die maat nie. Sien voorbeeld 20.

Voorbeeld 141. Opus 35 no. 13, maat 20

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:18)



In maat 30 het Segovia 'n sestiendenoot rusteken ingevoeg wat nie in die faksimilee voorkom nie.

Voorbeeld 142. Opus 35 no. 13, maat 30

(Sor 1982c)



(Segovia 1945:4)



Die rede waarom Segovia hierdie rusteken ingevoeg het is baie vaag omdat presies dieselfde driestemmige ritme in maat 22 voorkom. Tog het Segovia geen rustekens hier ingevoeg nie !

Voorbeeld 143. Opus 35 no. 13, maat 22

(Segovia 1945:4)



Die rusteken in maat 16 word ook verskillend aangedui in die drie uitgawes, (sien voorbeeld wat volg).

Voorbeeld 144. Opus 35 no. 13, maat 16

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:18)



Die rusteken in die faksimile- en Yepes-uitgawes is albei 'n kwartnoot rusteken. In albei hierdie uitgawes word hierdie gedeelte as tweestemmig gesien.

Segovia het egter die rusteken totaal uitgelaat en maat 16.2 as 'n eenstemmige gedeelte gesien. Al die note tot by die lae G in maat 16.2.1 daal in 'n *arpeggio*-figuur op die dominant akkoord, en vorm 'n onvoltooide kadens. Wanneer die lae G in maat 16.2.1 bereik word skep dit die idee van 'n pouse of finaliteit in die musiek (sien onderstaande voorbeeld). Moontlik het Segovia dus die G in maat 16.2.2 as 'n opmaat vir die volgende frase in maat 17 gesien.

Voorbeeld 145. Opus 35 no. 13, maat 15-17

(Segovia 1945:4)



'n Verdere verskil kom in die laaste maat van hierdie studie voor.

Voorbeeld 146. Opus 35 no. 13, maat 32

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:18)



(Segovia 1945:4)



Uit die faksimile kan daar opgemerk word dat maat 32 driestemmig is. Die lae C in maat 32.1.1 se waarde is moontlik nie korrek nie en hierdie waarde kan net 'n kwartnoot wees omdat dieselfde noot weer in maat 32.2.1 klink. Omdat Yepes moontlik hierdie studie as 'n tweestemmige komposisie beskou het, het hy die laaste noot as 'n kwartnoot geskryf, soos dit ook in die faksimile geskryf is.

Segovia het egter die laaste noot as 'n agstenoot geskryf. Moontlik het Segovia die laaste maat as tweestemmig beskou met albei rustekens van die faksimile as deel van hierdie laaste maat. Om albei rustekens in te pas sal beteken dat die laaste noot se waarde van 'n kwart na 'n agstenoot verander moet word.

Moontlik wou Segovia juis die laaste noot verkort sodat die effek van *staccato* ontstaan wat die laaste noot aksentueer. Die manier waarop Segovia egter hierdie laaste noot eindig is in konflik met die lang basnote wat hy in die res van die studie gebruik.

Dit is verder interessant dat die faksimile geen maatlyne aan die einde van elke sisteem bevat nie. Die enigste maatlyn aan die einde van 'n sisteem, kom in die laaste sisteem voor. Dit is moontlik dat hierdie 'n dubbel maatlyn is wat nie mooi gedruk is nie.

Voorbeeld 147. Opus 35 no. 13, laaste sisteem

(Sor 1982c)

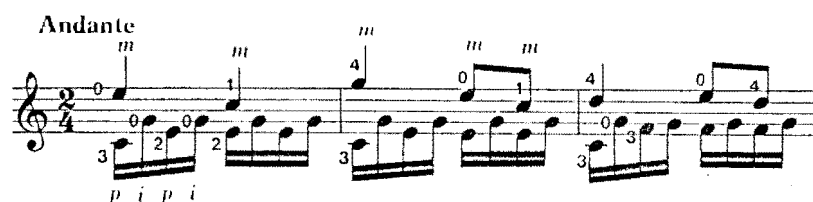


6.1.4 Vingersettings in die regterhand

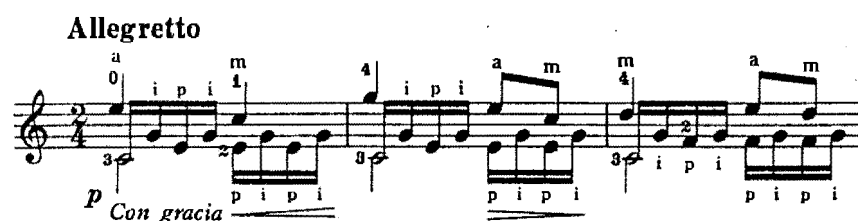
Die Yepes- en Segovia-uitgawes bevat albei vingersettings vir die regterhand terwyl daar geen vingersettings in die faksimile voorkom nie. Die eerste verskil tussen die Yepes- en Segovia-uitgawes kom in die eerste drie mate voor. Sien voorbeeld 148.

Voorbeeld 148. Opus 35 no. 13, maat 1-3

(Yepes 1982:18)



(Segovia 1945:4)



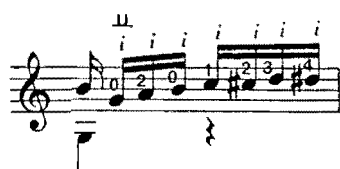
Dit is interessant om te sien dat Yepes net die m-vinger vir die melodie (note met opwaartse steeltjies) gebruik, terwyl die p- en i-vingers die begeleiding afwisselend speel. Segovia het egter die a- en m-vingers gebruik om die melodie te speel terwyl die p- en i-vingers die begeleiding speel.

'n Moontlike rede vir hierdie verskil is dat Segovia een spesifieke vinger per snaar wou gebruik. Dit wil sê, die a-vinger speel op die eerste snaar en die m-vinger speel op die tweede snaar. Yepes wou moontlik 'n eenvormige klank kry en gebruik dieselfde vinger om die melodie te speel. Dit dui op 'n belangrike verskil in hierdie twee uitgawes wat Yepes en Segovia se benadering tot klankproduksie in die regterhand betref. Segovia het dit belangrik gevind dat al die vingers dieselfde klankkleur moet kan produseer. Yepes het minder vertroue in hierdie benadering gehad en eerder een vinger gebruik om sodoende deurgaans dieselfde klank te verkry.

Die verskil in benadering ten opsigte van die regterhand word duidelik gedemonstreer in maat 24.

Voorbeeld 149. Opus 35 no. 13, maat 24

(Yepes 1982:18)



(Segovia 1945:4)



In die opwaartse lopie gebruik Yepes slegs die i-vinger. Yepes het verder 'n teken bokant die G in maat 24.1.2 geplaas wat aandui dat hierdie gedeelte nie van ruslag gebruik moet maak nie (sien Aanhangsel B). Dit is dus vir hom belangrik dat hierdie gedeelte net soos die vorige frase vryslag moet klink met geen verandering in klank nie.

Segovia het in maat 24 'n afwisseling van die i- en m-vingers gebruik saam met *ligado* en *staccato* note wat 'n groot invloed het op die effek van hierdie oorbruggingslopie. Let egter daarop dat die faksimile geen *ligado* en *staccato* note bevat nie. Die rede vir hierdie verskil is dat Segovia waarskynlik meer belanggestel het in die tegniek, daarom gebruik hy die i- en m-vingers afwisselend saam met die *ligado* spel. Vir die artikulasie maak hy gebruik van twee *staccato* note. Verder plaas hy ook 'n *crescendo*-aanduiding oor die hele maat wat duidelik die klimaks in die volgende frase inlei. Tegnies is Segovia se weergawe dus meer kompleks as die van Yepes. Let egter daarop dat Segovia in die oorbruggingslopie in maat 24 moontlik ook 'n *ritenuto* impliseer, daarom gebruik hy die *staccato* artikulasie op die laaste twee note.

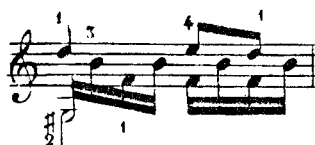
Volgens Yepes se vingersetting wil dit voorkom dat hy 'n eenvormige klank hier na vore wil bring deur die weglating van dinamiekaanduidings, voortsetting van vryslag en die gebruik van slegs die i-vinger. Moontlik was die behoud van die voorafgaande frases se klankkleur vir Yepes belangriker as om tegniese verskeidenheid en 'n doelbewuste klankkleur verskil te kry.

6.1.5 Vingersettings in die linkerhand

Al drie die uitgawes bevat vingersettings vir die linkerhand. Hierdie studie se linkerhand vingersetting in maat 27 impliseer dieselfde in al drie uitgawes maar word op verskillende maniere aangedui, sien voorbeeld wat volg.

Voorbeeld 150. Opus 35 no. 13, maat 27

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:18)



(Segovia 1945:4)



Die faksimilee bevat geen posisie of *barré*-aanduidings nie. Let op die D (kwartnoot) in maat 27.1.1 wat moet klink terwyl die F in maat 27.1.3 later gespeel moet word. Albei hierdie note moet met die eerste vinger gespeel word. Uit bogenoemde is dit dus duidelik dat die eerste vinger 'n *barré* oor ten minste die eerste vier snare moet vorm. Hiermee saam moet die G# in maat 27.1.1 en die B in maat 27.1.2 onderskeidelik met die tweede vinger op die sesde snaar en die derde vinger op die derde snaar gespeel word.

Die faksimilee impliseer dus 'n *barré* oor ten minste die eerste vier snare in die derde posisie. Yepes en Segovia gebruik 'n "III" met 'n horisontale hakkie bokant die note (oor die hele maat). Dit dui daarop dat die *barré* vir die volle maat aangehou behoort te word. Tesame hiermee word 'n vertikale hakkie in maat 27.1.1 gebruik om aan te dui dat die eerste vinger soveel snare moet bedek as wat die hakkie aandui. Die D en F in maat 27.1.1 en 27.1.4 word albei dus deur die *barré*-vinger gespeel. Die G# en B in maat 27.1.1 en 27.1.2 word onderskeidelik deur die tweede en derde vinger op die sesde en derde snaar gespeel.

Segovia het 'n "C III" aanduiding bokant die note in maat 27 gebruik. Die "C" staan vir *Carre* en dui daarop dat 'n *barré* gevorm moet word terwyl die "III" die posisie aandui. Segovia het geen vingers by die note in maat 27.1 aangedui nie. Dit word self aan die uitvoerder oorgelaat.

'n Belangrike verskil kom in maat 3 voor. In hierdie maat is die vingersetting vir die linkerhand verskillend in al drie die uitgawes.

Voorbeeld 151. Opus 35 no. 13, maat 3

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:18)



(Segovia 1945:4)



Die faksimilee-uitgawe gebruik die tweede en vierde vingers om die lae C en hoë D in maat 3.1.1 te speel. Die derde vinger is dan vry om die F in maat 3.1.3 te speel. Die speler sal dus sy linkerhand pols effens na links draai. Hierdie vingersetting is baie natuurlik vir die linkerhand. Let daarop dat die lae C in maat 3.1.1 vir twee tellings moet klink.

Die Yepes-uitgawe gebruik egter die derde en vierde vinger om die lae C en hoë D in maat 3.1.1 te speel. Yepes verskil egter verder deurdat hy die derde vinger vanaf die vyfde snaar (lae C) oplig en dit dan op die vierde snaar (F in maat 3.1.3) plaas. Omdat Yepes die derde vinger oplig vanaf die vyfde snaar en op die vierde plaas in maat 3.1.3 is dit nie moontlik dat die lae C in maat 3.1.1 aanhou klink vir twee tellings soos dit die geval is by die faksimilee-uitgawe. Yepes het dan ook die lae C in maat 3.1.1

as 'n sestiende noot aangedui. Dit wil sê die linkerhand vingersetting veroorsaak dat die driestemmige tekstuur verander na 'n tweestemmige tekstuur. Sien ook "4.12.3 Ortografiese veranderings" bespreking van tweestemmige en driestemmige tekstuur.

Segovia gebruik die derde en vierde vinger om die lae C en hoë D in maat 3.1.1 te speel terwyl die tweede vinger gebruik word om die F in maat 3.1.3 te speel. Met hierdie vingersetting is dit moontlik dat die lae C in maat 3.1.1 vir twee tellings kan aanhou klink. Segovia het die noot dan ook as 'n halfnoot weergegee wat dieselfde waarde is as in die faksimile-uitgawe. Segovia se studie is dus meer outentiek teenoor die faksimile. Wat dit egter veroorsaak is 'n inkrimping tussen die linkerhand vingers. Daar ontstaan dus 'n meer onkonvensionele gevorderde vingersetting wat die student sal moet aanleer.

Die student het dus hier 'n keuse tussen drie vingersettings in die linkerhand. Die meer konvensionele en outentieke vingersetting is dit wat in die faksimile-uitgawe voorkom. In dié uitgawe se vingersetting vind geen inkrimping plaas nie en die vingersetting is meer natuurlik vir die linkerhand.

6.2 Opus 35 no. 16

Opus 35 no. 16 is 'n akkoord studie in D mineur. Die tempo-aanduiding is *Moderato* en die metrum is 3/4.

Voorbeeld 152. Opus 35 no. 16

(Sor 1982c)

N^o 16 *Moderato.*



6.2.1 Struktuur

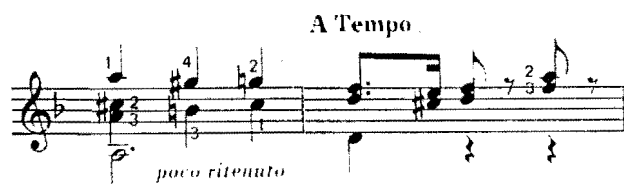
Die struktuur bly in al drie die uitgawes dieselfde, naamlik ABB1(ontwikkeling)A1(kodetta).

6.2.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Die faksimilee- en Yepes-uitgawe bevat geen dinamiekaanwysings nie. Segovia het *crescendo*- en *decrescendo*-tekens en twee *piano*-aanduidings gebruik. Al drie die uitgawes gebruik *ligados* (uitvoeringsaanwysings). Yepes gebruik slegs 'n *poco ritenuto*, en 'n *a tempo*-aanduiding, sowel as 'n enkele aksent-teken saam met die tempo-aanduiding wat dieselfde is as in die faksimilee-uitgawe.

Voorbeeld 153. Opus 35 no. 16, maat 44-45

(Yepes 1982:23)



Die tempo word stadiger in maat 44 maar is weer soos in die begin (*a tempo*) wanneer die A gedeelte van die studie terugkeer met die tema (sonder ornamentasie). Dit is dus 'n baie natuurlike plek om 'n *ritenuto* in te voeg. Die Segovia-uitgawe het nie hierdie aanduidings nie.

Segovia maak in die studie ook van *leggiere*- en aksent-tekens gebruik; sien Aanhangsel D.

Segovia het die tempo van die werk verander. In die faksimile-uitgawe is die tempo *Moderato*. Segovia het dit verander na *Allegretto grazioso*. *Allegretto* dui daarop dat die werk teen 'n lewendige tempo gespeel moet word maar nie so vinnig soos *Allegro* nie. Saam met die lewendige tempo het Segovia die aanduiding *grazioso*. Hy wil dus 'n grasiëuse lewendige tempo hê wat meer gevoel aandui as die oorspronklike *Moderato*. Dit wil voorkom of Segovia 'n romantiese gees na vore bring deur sy vrye gebruik van tempos omdat sy tempo-aanduidings soms meer gevoel na vore bring.

6.2.3 Ortografiese veranderinge

Yepes en Segovia verskil van die faksimile-uitgawe in die aanduiding van die *acciaccatura*.

Voorbeeld 154. Opus 35 no. 16, maat 1

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:22)



(Segovia 1945:20)



In maat 4 het Segovia 'n verandering aangebring.

Voorbeeld 155. Opus 35 no. 16, maat 4

(Sor 1982c)



(Segovia 1945:20)

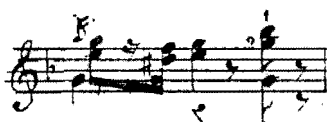


Let daarop dat Segovia die waarde van die A en C# in maat 4.1 verander na die van 'n kwartnoot.

In maat 6 het Yepes en Segovia 'n verskil aangebring.

Voorbeeld 156. Opus 35 no. 16, maat 6

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:22)



(Segovia 1945:20)



Yepes en Segovia het die F in maat 6.1.4 na 'n F# verander. Hierdie verandering is korrek. Die fout moes ongesiens in die faksimile-uitgawe deurgeglip het. Die F# en D# in maat 6.1.4 dien as onderste chromatiesse hulpmote vir die voorafgaande en opeenvolgende akkoorde. Daarom maak dit sin dat die noot 'n F# is in plaas van 'n F. Verder kan daar ook in die studie gesien word dat dieselfde patroon op ander plekke as 'n F# aangedui is. Sien byvoorbeeld maat 2.

Voorbeeld 157. Opus 35 no. 16, maat 2

(Sor 1982c)



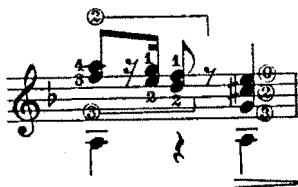
In maat 7 het Segovia 'n verandering aangebring.

Voorbeeld 158. Opus 35 no. 16, maat 7

(Sor 1982c)



(Segovia 1945:20)



Segovia het die A in maat 7.1.1 'n oktaaf laer geplaas as wat dit in die faksimilee-uitgawe voorkom. Moontlik wou hy 'n sterker baslyn na vore bring.

Segovia het in maat 10 'n *ligado* weggelaat.

Voorbeeld 159. Opus 35 no. 16, maat 10

(Sor 1982c)



(Segovia 1945:20)



Die rede waarom Segovia die *ligado* weggelaat het is in die linkerhand vingersetting wat hy gebruik te bespeur. Segovia plaas die vierde vinger op die tweede snaar om die F in maat 10.1 te speel. Daarna word dieselfde vinger gebruik om die E in maat 10.2.1 te speel. Die vierde vinger word dus opgelig vanaf 'n hoër posisie op die tweede snaar en beweeg na die vyfde riggel om die E in maat 10.2.1 te speel. Dit is dus nie moontlik om die *ligado* te speel nie.

Yepes kon wel die *ligado*-tegniek toepas in die vingersetting wat hy gebruik het maar hy vermy dit. Sien voorbeeld 160.

Voorbeeld 160. Opus 35 no. 16, maat 10

(Yepes 1982:22)

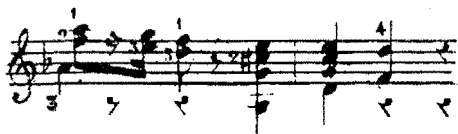


Yepes se vingersetting kon wel in die maat die *ligado* gespeel het. Die rede hiervoor is dat die eerste vinger die F in maat 10.1 speel, wat daarna die *ligado* sal kan speel deur die snaar met die eerste vinger afwaarts te trek. Dit sal tot gevolg hê dat die E wat die eerste snaar oop is sal klink deur 'n *ligado*-tegniek.

In maat 8 het Yepes en Segovia 'n belangrike verskil aangebring.

Voorbeeld 161. Opus 35 no. 16, maat 7-8

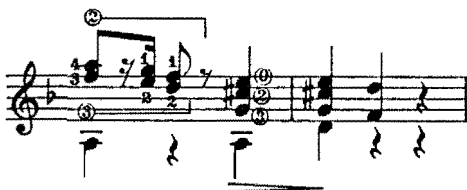
(Sor 1982c)



(Yepes 1982:22)



(Segovia 1945:20)



Yepes en Segovia het die C in maat 8.1 na 'n C# verander. Die verandering maak harmonies sin. Die C moet 'n C# word omdat dit die leitoon is van die tonika akkoord. Die leitoon los dus op na die D (tonika) in maat 8.2. In die faksimilee-uitgawe kom daar dus hier 'n fout voor. Let daarop dat die faksimilee wel 'n C# in maat 7.3 het.

6.2.4 Vingersettings in die regterhand

Die faksimilee-uitgawe bevat geen vingersettings vir die regterhand nie. Yepes het slegs twee note se regterhand vingersetting aangedui in maat 11. Sien voorbeeld 162.

Voorbeeld 162. Opus 35 no. 16, maat 11

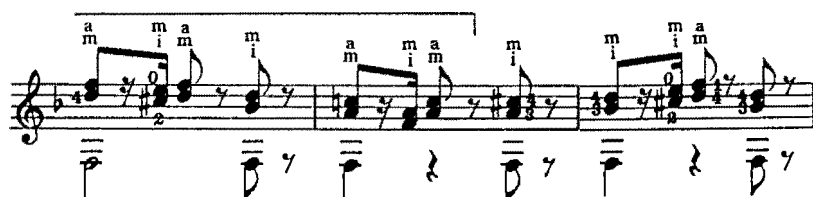
(Yepes 1982:22)



Segovia het slegs regterhand vingersettings in maat 13 tot 15 gebruik.

Voorbeeld 163. Opus 35 no. 16, maat 13-15

(Segovia 1945:20)

**6.2.5 Vingersettings in die linkerhand**

Al drie die uitgawes maak ryklik gebruik van vingersettings vir die linkerhand. As voorbeeld kan daar na maat 26 tot 27 gekyk word.

Voorbeeld 164. Opus 35 no. 16, maat 26-27

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:22)



(Segovia 1945:20)



In die faksimile-uitgawe word slegs die eerste, tweede, derde en vierde vingers deur syfers aangedui. Die student moet dus self dink in watter posisies en op watter snare die note gespeel moet word. In maat 26.1 word daar aangedui dat die hoë C met die vierde vinger gespeel moet word. Die lae C en E in maat 26.1 moet albei met die eerste vinger gespeel word. Die enigste manier waarop die student dit sal regkry is deur die eerste vinger as *barré*-vinger te gebruik. Die vingersetting wat die faksimile gebruik impliseer dat die *barré* op die vyfde riggel gevorm moet word. Die G in maat 26.2.1 moet met die eerste vinger gespeel word. Die noot sal dan op die eerste snaar gespeel word omdat hierdie vingersetting en die wat volg dit impliseer. In maat 27.1 word daar weer 'n *barré* gevorm maar hierdie keer op die derde riggel. Die F wat in maat 27.2.1 gespeel word moet dan op die eerste snaar gespeel word omdat die vingersetting wat dit opvolg so 'n vingersetting impliseer. Die faksimile-uitgawe impliseer dus vingersettings wat nie so duidelik aangedui word nie.

Segovia het dieselfde vingersetting vir maat 26.1 as wat in die faksimile-uitgawe voorkom. Hy verskil egter deurdat hy die G in maat 26.2.1 nie op die eerste snaar speel nie, maar wel op die tweede snaar. Segovia het duidelik aangedui dat hierdie noot met die vierde vinger gespeel moet word. Verder het hy ook aangedui dat die noot op die tweede snaar gespeel moet word. Dit word aangedui deur die 2 wat 'n sirkel om het. In maat 27.1.1 word 'n *barré* op die derde riggel geïmpliseer. Die noot wat in maat 27.2.1 volg word egter duidelik aangedui dat dit op die tweede snaar met die vierde vinger gespeel moet word. Segovia dui dus presies aan dat hy die G en F in maat 26.2.1 en 27.2.1 op die tweede snaar gespeel wil hê.

Yepes het duideliker aanduidings gebruik. In maat 26.1.1 is dit onmiddelik duidelik dat Yepes die akkoord in die vyfde posisie wil speel deurdat hy dit met 'n "V" aandui. Hy maak dan ook van 'n tegniese hulpmiddel gebruik om aan te dui dat die eerste vinger soveel snare moet dek as wat aangedui word (sien vertikale hakkie). Die G wat in maat 26.2.1 volg word duidelik in die derde posisie gespeel deurdat die "III" as aanduiding gebruik word. Hy gebruik by hierdie noot ook 'n tegniese hulpmiddel wat daarop dui dat die *barré* tot op die vierde snaar gemaak moet word, wat op die hoë snare leun, en die lae snare oop los. Die punt van die vinger sal op die bas snare leun wanneer dit nodig is. Sien tegniese hulpmiddel in mate 26.2.1 en 26.3.

Die akkoord in maat 27.1.1 word volgens Yepes in die vierde posisie gespeel en dit word aangedui deur die aanduiding "IV". Die aanduiding is egter verkeerd omdat dit sal veroorsaak dat daar 'n B-majeur akkoord ontstaan in plaas van die B-mol majeure soos in die Faksimile-uitgawe.

Die F in maat 27.2.1 moet in die eerste posisie gespeel word. By hierdie noot het Yepes weer 'n tegniese hulpmiddel aangedui. Dit wys daarop dat wanneer die *barré* opgelig word, moet die punt van die vinger gegly word op dieselfde snaar na 'n ander rigging toe. Hier word die *barré*-vinger dus vanaf die eerste na die tweede rigging beweeg om die E in maat 27.3 te kan speel.

Yepes verskil grootliks van die faksimile- en Segovia-uitgawes deurdat hy tegniese hulpmiddels gebruik wat presies vir die student wys op watter manier hy gedink het. Sy benadering is baie klinies omdat hy presiese vingersettings daar stel. Hierdie presiesheid is van groot nut vir die student omdat die student presies weet hoe die meester gedink het.

6.3 Opus 35 no. 17

Hierdie is 'n gebroke akkoord studie in D majeur met die melodie in die bostem. Die studie is in 4/4 tydmaat en het die tempo aanduiding *Moderato*.

Voorbeeld 165. Opus 35 no. 17

(Sor 1982c)

Moderato.

The musical score is written for a single system with eight staves. The first staff begins with the tempo marking 'Moderato.' and a treble clef. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4). The piece is a broken chord study, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing broken chords and arpeggios.

6.3.1 Struktuur

Al drie die uitgawes behou in hierdie studie dieselfde vorm struktuur naamlik, ABCA1 (koda).

6.3.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

Die Yepes- en faksimilee-uitgawes bevat geen dinamiek-aanwysings nie. Moontlik het Yepes gevoel dat die speler self gevoel in die musiek moet plaas omdat die melodie se karakter homself leen tot *cantabile*-spel. Daarom gebruik hy soms gestopte snare in plaas van oop snare (sien bespreking by 6. 3. 5).

Segovia maak wel van *crescendo*-, *decrescendo*-, en enkele ander tekens gebruik. Sy gebruik van dinamiek en uitvoeringsaanwysings is aan die hand van vorige studies bespreek. Let daarop dat Segovia min aanduidings in hierdie studie gebruik maar hy pas dieselfde beginsels toe.

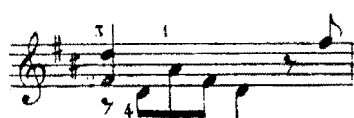
Al drie die uitgawes bevat *ligados*.

'n Belangrike verskil wat Segovia wel aangebring het is die tempo-aanduiding. Die Yepes- en faksimilee-uitgawes het *Moderato* as tempo aanduiding. Segovia het dit egter verander na *Allegro grazioso*. Hy het moontlik gevoel dat die melodie meer grasiuus klink indien dit teen 'n vinniger tempo gespeel word. Moontlik wou hy meer lewe in die melodie blaas deur dit opgewek te speel. Omdat hierdie studie dan ook *cantabile* in styl is sal opgewekte spel lei tot 'n grasiieuse uitdrukking.

6.3.3 Ortografiese veranderings

In maat 8 het Yepes en Segovia drie kwartnoot rustekens ingevoeg wat nie in die faksimilee voorkom nie.

Voorbeeld 166. Opus 35 no. 17, maat 8
(Sor 1982c)



(Yepes 1982:21)



(Segovia 1945:8)



Uit bogenoemde voorbeeld is dit duidelik dat Yepes en Segovia 'n meer korrekte ortografie voorhou as wat in die faksimilee voorkom.

Segovia het ook *ligado* aanslag in maat 16 en 21 gebruik wat nie in die faksimilee-uitgawe voorkom nie.

Voorbeeld 167. Opus 35 no. 17, maat 16 en 21

(Segovia 1945:8)

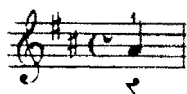


Die rede vir hierdie verandering is nie baie duidelik nie. Dit is moontlik dat Segovia die A in maat 16.3 wou aksentueer omdat dit die laaste noot van 'n frase is. Omdat daar *ligados* op ander note in die werk geplaas word is dit nie seker waarom Segovia hierdie twee mate uitgesonder het nie.

'n Belangrike ortografiese verandering wat by Segovia se uitgawe voorkom, betref die opslagmaat van opus 35 no. 17. Sien voorbeeld 168.

Voorbeeld 168. Opus 35 no. 17, opslagmaat

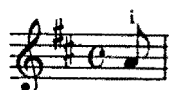
(Sor 1982c)



(Yepes 1982:21)



(Segovia 1945:8)



By sowel die faksimile- en Yepes-uitgawes is die opslagnoot 'n kwartnoot terwyl dit in die Segovia-uitgawe 'n agstenoot is. Dit kan heel moontlik 'n beduidende invloed hê op die vloei (tempo) van die werk en sou dan 'n rede kan wees waarom Segovia 'n *Allegro grazioso* tempo gekies het. Segovia het die nootwaarde waarskynlik ook verander, omdat as die studie eers 'n aanvang neem, word elke deel met 'n agstenoot opslag begin. Segovia het moontlik gevoel dat die agstenoot opslag in maat 0.4.2 beter sou aanpas by die res van die studie.

Yepes het 'n ortografiese verandering in maat 32 aangebring.

Voorbeeld 169. Opus 35 no. 17, maat 32

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:21)



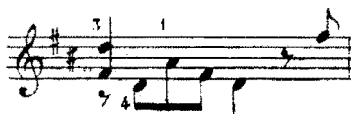
Let daarop dat die faksimile-uitgawe nie 'n dubbel maatlyn aan die einde van die studie het nie.

In maat 32.1.1 het Yepes die D van 'n halfnoot na 'n kwartnoot verander. Dit veroorsaak dat die begeleiding in maat 32.2 klink sonder dat 'n melodienoot daarmee saam klink. Yepes het hierdie nootwaarde moontlik verander omdat hy die A en F# in maat 32.2 as deel van die tonika harmonie van maat 32.3 beskou het. Die A en F# vorm dus die dominant en tertse van die tonika harmonie in D.

Wat die tegniese implikasies betref blyk dit makliker te wees om die tweede en derde vinger te laat staan en die vierde (oep D) by te voeg, eerder as om hulle op te tel. Daar bestaan ook die moontlikheid dat Yepes die nootwaarde verander het omdat hy dit van elders afgelei het, sien onderstaande voorbeeld.

Voorbeeld 170. Opus 35 no. 17, maat 8

(Sor 1982c)



(Yepes 1945:21)



Maat 8 is die afsluiting van die eerste A gedeelte waar die hoë D in maat 8.1 slegs vir 'n kwartnoot waarde klink. Yepes het dit moontlik hiervan afgelei omdat maat 32 die afsluiting van 'n A gedeelte is wat weer ietwat gevarieëerd aan die einde voorkom.

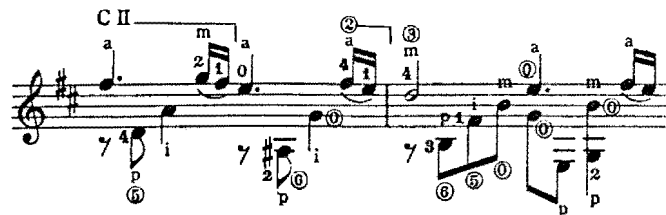
Verdere belangrike noot veranderinge in die Segovia-uitgawe kom in maat 30 voor.

Voorbeeld 171. Opus 35 no. 17, maat 29-30

(Sor 1982c)



(Segovia 1945:8)



In maat 30 is die eerste vier note D#, B, F# en A. Segovia het dit egter verander na D, B, F# en B. Hierop het Jeffery die volgende kommentaar te lewer:

At measure 30, Sor's original edition shows very clearly a D sharp in the treble and B-F sharp-A in the bass, that is to say, a B7 chord which sounds perfectly in place. But the Segovia edition shows a d natural in the treble and B-F sharp-B in the bass, a duller harmony which is musically inferior, does not fit in the musical context, and has no basis in the original edition (1981:254).

Stenstadvold verdedig egter vir Segovia en maak die volgende opmerking:

Brian Jeffery points out a rather radical change in bar 30: instead of Sor's original B7 harmony, the notes in the Segovia edition constitute a B-minor chord. But blame for this does not lie with Segovia. The change is already to be found in Coste's edition. There is no doubt that Coste intended this because he gives a fingering that confirms a B-minor harmony (1984:137).

Segovia het dus moontlik hierdie note nie self verander nie, maar dit moontlik vanuit die Coste-uitgawe oorgeneem.

6.3.4 Vingersettings in die regterhand

Die Yepes- en faksimile-uitgawes bevat geen regterhand vingersettings nie. Net Segovia het dit gewaag om regterhand vingersettings by te voeg. Moontlik het Yepes gevoel dat dit aan die gevorderde speler se oordeel oorgelaat kan word.

Segovia word veroordeel vir die regterhand vingersettings wat hy gebruik.

Study no. 6 in the Segovia edition (Sor's opus 35, no. 17) is a right hand thumb agility exercise. The thumb plays all the bass notes—not only those notes which are on the beat, but also all the eighth notes which precede them in the bass and which are also played by the thumb. Anyone who has read Sor's method and his remarks on the right hand thumb will know that this is the case. Thus, the beginning of this piece was intended by Sor to be played in the following way. The thumb leaps across the strings and the piece is a study in this movement of the thumb.



Yet Segovia misses the whole point and uses a right hand fingering for the notes on the beat, and not the thumb. Segovia fingers it thus:



The point of the exercise is lost, the very reason why the piece was composed; and the musicality of the piece is almost lost, because the strong emphasis which the thumb gives disappears (Jeffery 1981:137).

Jeffery se kritiek is hier baie aanvallend. Die feit dat Segovia ander vingersettings in die regterhand gebruik is omdat Segovia heeltemal 'n ander doel met sy vingersetting het. Die faksimile-uitgawe bevat geen regterhand vingersettings nie en Segovia wou moontlik hierdie studie op 'n bepaalde tegniese manier interpreteer wat moontlik verskil van Sor se benadering. Op bladsy 1 van die Segovia-uitgawe

staan daar tog uitdruklik "Revised, Edited and Fingered by Andrés Segovia". Dit is dus heel logies dat daar verskille sal voorkom. Segovia gee die vingersetting so weer dat dit by sy doel aansluit.

In die eerste plek is hierdie studie weer 'n geval waar Segovia nie enige regterhand vingers herhaal nie. Segovia probeer meestal die herhaling van 'n vinger vermy. Indien die p-vinger die bas moet speel sal dit veroorsaak dat die p-vinger herhaal. Die herhaling van die p-vinger was egter nie vir Segovia 'n probleem nie.

Tweedens is dit duidelik dat Segovia die speler aan 'n bepaalde tegniese aspek wou blootstel. Dit is die speel van gebroke akkoorde in die regterhand waar 'n snaar tussen vingers oorgeslaan word.

Voorbeeld 172. Opus 35 no. 17, maat 13 en 19

(Segovia 1945:8)



In maat 13 word 'n snaar tussen die i- en m-vingers oorgeslaan. Die C# (maat 13.1.2) en die A (maat 13.2) sal onderskeidelik met die p- en i-vingers gespeel word omdat dit die patroon is wat Segovia reg deur die werk gebruik. Die E in maat 13.2.2 word op die eerste snaar met die m-vinger gespeel. Dit veroorsaak dat die i- en m-vingers die tweede snaar oorslaan en 'n strekking tussen hierdie twee vingers ontstaan.

Dieselfde idee kom in maat 19 tussen die hoë G (maat 19.2.2) en die Bb (maat 19.3) voor. Hier ontstaan daar weer 'n strekking tussen die m- en a-vingers.

6.3.5 Vingersettings in die linkerhand

Al drie die uitgawes bevat linkerhand vingersettings. Die faksimile- en Segovia-uitgawes kom meer ooreen wat die linkerhand vingersettings betref terwyl Yepes baie meer verskil.

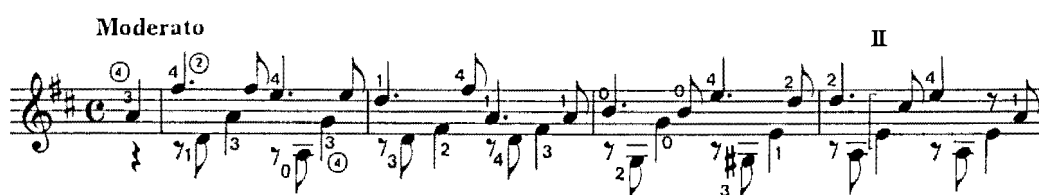
'n Belangrike verskil wat voorkom is die gebruik van oop en gestopte snare.

Voorbeeld 173. Opus 35 no. 17, maat 1-3

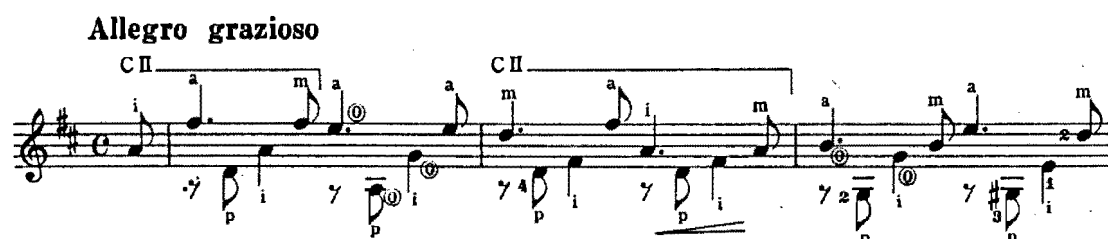
(Sor 1982c)



(Yepes 1982:21)



(Segovia 1945:8)



Uit bogenoemde voorbeelde is dit duidelik dat Yepes se voorkeur vir die gebruik van gestopte snare na vore kom. In die faksimilee- en Segovia-uitgawes word die E's in mate 1.3, 1.4.2 en 3.3.1 op die oop eerste snaar gespeel. Hierdie vingersetting is makliker as die wat Yepes gebruik. Yepes gebruik die vierde vinger om die E's in mate 1.3, 1.4.2 en 3.3.1 op die tweede snaar te speel. Sy vingersetting veroorsaak dat die speler meer verskillende klankkleure in die melodie kan produseer.

Daar kan ook 'n bykomstige rede wees waarom Yepes gestopte snare gebruik. Dit is Yepes se gebruik van die tien-snaar kitaar. Heel moontlik voel Yepes dat hy voldoende resonans kry op die tweede snaar en dat hy derhalwe hierdie vingersetting kan toepas. Daar is ook 'n sterk moontlikheid dat Yepes die melodielyn hoofsaaklik met die i-vinger speel, terwyl die duim afsteeltjies note speel. Yepes se vingersetting veroorsaak moeiliker linkerhand strekkinge sodat die studie seker meer op die gevorderde student gerig is.

Segovia se vingersetting is makliker terwyl Yepes se weergawe meer vaardigheid vereis. Dit sal van die speler afhang wat hy met die klankkleur wil bereik om te bepaal watter vingersetting vir hom geskik is. Omdat Segovia se vingersetting meer outentiek is teenoor die faksimilee-uitgawe kan dit as meer

aanvaarbaar beskou word. Yepes kan egter nie agterweë gelaat word nie omdat hy baie duidelik vir die student 'n alternatief daarstel wat klankkleur as oogmerk het.

'n Verdere belangrike verskil kom in die Segovia-uitgawe voor, sien voorbeeld 174.

Voorbeeld 174. Opus 35 no. 17, maat 16-18

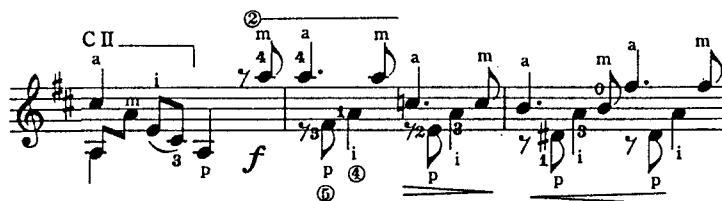
(Sor 1982c)



(Yepes 1982:21)



(Segovia 1945:8)



Segovia het die A's in maat 16.4.2, 17.1 en 17.2.2 almal op die tweede snaar gespeel. In die faksimileëen Yepes-uitgawes word die A's op die eerste snaar gespeel. Segovia speel ook die C's in maat 17.3 en 17.4.2 op die tweede snaar. Dit het tot gevolg dat daar 'n aansienlike sprong is vanaf die A's op die tweede snaar tot by die C's op die derde snaar. Die sprong word moeiliker gemaak deur Segovia se *Allegro grazioso* tempo. Dit wil voorkom of Segovia al hierdie melodienote spesifiek op die tweede snaar wou speel want dit sluit ook dan aan by die B's in maat 18.1 en 18.2.2

6.4 Opus 35 no. 22

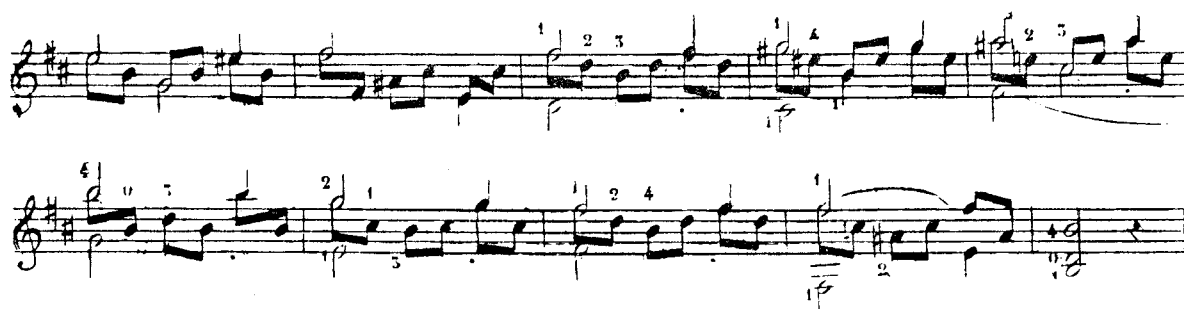
Hierdie is 'n studie in B mineur *arpeggio*-studie met die tempo aanduiding *Allegretto*. Die metrum aanduiding is 3/4.

Voorbeeld 175. Opus 35 no. 22

(Sor 1982c)

Allegretto.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo marking 'Allegretto.' is placed above the first staff. The music is an arpeggio study, featuring rapid, flowing sixteenth-note patterns. The score includes various fingering numbers (1-5) and breath marks (p) throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



6.4.1 Struktuur

Die struktuur bly in al drie die uitgawes dieselfde, naamlik AABABA1 (koda).

6.4.2 Dinamiek- en uitvoeringsaanwysings

In die Yepes- en faksimile-uitgawes kom geen dinamiekaanduidings voor nie. Die Segovia-uitgawe gebruik dinamiekaanduidings soos *piano*, *poco rit.*, *crescendo*, *decrescendo*, *pianissimo*, *mf*, *forte*, *ligado* en *espressivo*. Yepes gebruik twee keer kommas om 'n "asemhaling" aan te dui.

Daar kan miskien net gelet word op die feit dat Segovia 'n *poco rit.* aan die einde van hierdie studie gebruik om die arpeggio beweging te verminder en die studie dan afsluit. Die Yepes- en faksimile-uitgawes gebruik nie so 'n aanduiding nie. Sien voorbeeld 176.

Voorbeeld 176. Opus 35 no. 22, maat 47-48

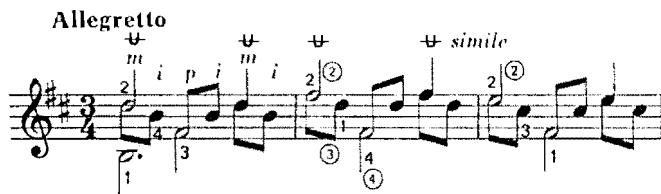
(Segovia 1945:7)



Yepes het in sy uitgawe aangedui in die begin van hierdie studie, dat die melodie ruslag (*Apoyando*) gespeel moet word, sien voorbeeld 177 (sien ook Aanhangsel B: *Apoyando*).

Voorbeeld 177. Opus 35 no. 22, maat 1-3

(Yepes 1982:11)



Die aanduiding *simile* wys daarop dat die gebruik van russlag reg deur aangehou moet word. Die melodie sal deur die gebruik van russlag met 'n sterker klank bo die begeleiding uitstaan. Alhoewel hierdie gebruik nie spesifiek in die Segovia- en faksimile-uitgawes aangedui is nie, het albei uitgawes moontlik dieselfde tegniek vermag, veral omdat die melodie se nootsteeltjies na bo wys en dus duidelik die melodie uitlig.

Aan die einde van maat 8 en 40 het Yepes 'n komma-aanduiding bo die notebalk wat aandui dat die speler 'n rukkie moet wag, asem skep (figuurlik gesproke) en dan moet voortgaan.

Voorbeeld 178. Opus 35 no. 22, maat 40-41

(Yepes 1982:11)



Hierdie aanduidings kom nie in die faksimile- en Segovia-uitgawes voor nie.

In hierdie studie is die tempo-aanduiding in die Segovia-uitgawe anders as in die faksimile-uitgawe. Segovia het die aanduiding *Moderato* en die faksimile het die aanduiding *Allegretto*. Die faksimile stel dus 'n lewendige tempo daar. Segovia het egter 'n ietwat stadiger tempo bedoel wat sal veroorsaak dat die student hierdie studie met meer duidelike voordrag sal speel.

6.4.3 Ortografiese veranderinge

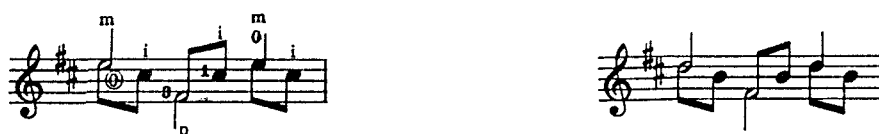
Soos reeds genoem is die melodie in hierdie studie aangedui deur nootsteeltjies wat na bo wys. Dit word in al drie die uitgawes so aangedui. Daar is egter gevalle waar melodie note in die faksimilee-uitgawe nie steeltjies het wat na bo wys nie. Voorbeelde hiervan kom in maat 3 en 36 voor.

Voorbeeld 179. Opus 35 no. 22, maat 3 en 36

(Sor 1982c)



(Segovia 1945: 7)



Die E in maat 3.3.1 en die D in maat 36.3.1 het nie steeltjies wat na bo wys in die faksimilee-uitgawe nie alhoewel altwee note melodie note is. Die meer korrekte aanduiding van die melodie is soos dit voorkom in die Segovia-uitgawe. Omdat die faksimilee-uitgawe die melodie duidelik aandui deur note met steeltjies na bo, kan hierdie as uitsonderings gesien word wat miskien as 'n fout oorgesien is. Die faksimilee sal dus meer korrek wees as hierdie note steeltjies sou hê wat na bo wys.

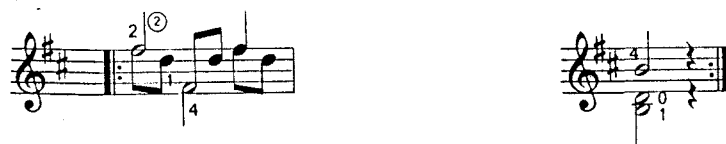
In maat 17 kom daar 'n herhalingsteken voor wat aandui dat hierdie gedeelte tot aan die einde van die studie herhaal moet word. Aan die einde van die studie (maat 48) is daar egter nie weer 'n herhalings teken in die faksimilee-uitgawe nie, maar slegs 'n dubbel maatstreep. Sien voorbeeld 180.

Voorbeeld 180. Opus 35 no. 22, maat 17 en 48

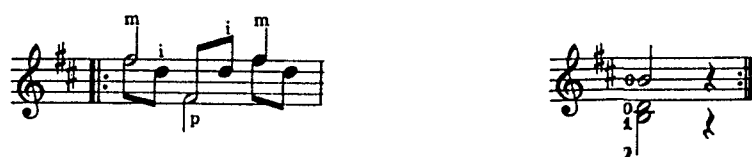
(Sor 1982c)



(Yepes 1982:11)



(Segovia 1945:7)



In die Yepes- en Segovia-uitgawes kom daar wel 'n herhalingsteken voor in maat 48. Hierdie twee uitgawes is dus meer korrek as die faksimile-uitgawe wat hierdie aanduiding betref.

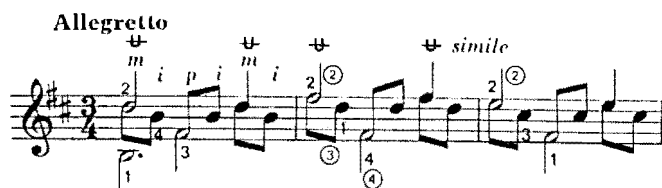
Daar kom interessante notasie verskille tussen die drie uitgawes in maat 1-2 voor.

Voorbeeld 181. Opus 35 no. 22, maat 1-3

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:11)



(Segovia 1945:7)



Die lae B in maat 1.1 en 2.1 is slegs as halfnote in die faksimile-uitgawe aangedui. Omdat die twee note egter verbind is met 'n bindboog kan daar afgelei word dat albei hierdie note vir drie tellings elk moet klink.

Yepes het egter net een B in maat 1.1 (gepunteerde halfnoot) aangedui, wat korrek is, maar hy plaas nie nog 'n gebinde lae B in maat 2.1 nie. Yepes wil dus hê dat die lae B aan die einde van maat 1 moet ophou klink. Die rede vir hierdie verkorting in die basnoot se tydsduur is te bespeur in die linkerhand vingersetting wat hy gebruik. In maat 1 speel Yepes die lae B met die eerste vinger. Die F# in maat 2.1 moet egter op die tweede snaar gespeel word wat beteken dat die tweede vinger op die sewende riggel van hierdie snaar geplaas moet word. Die eerste vinger wat die lae B hou moet dus opgelig word om op te beweeg na 'n ander posisie. Die rede vir hierdie vingersetting lê moontlik in die belangrikheid wat Yepes aan die F# in maat 2.1 gee. Hierdie noot is deel van die melodie, en deur die noot op 'n hoër posisie op die tweede snaar te speel, gee dit aan die noot 'n ryker klank as wat dit op die tweede riggel van die eerste snaar gespeel word. 'n Ryker en voller klank vir die melodie noot was moontlik sy doelwit.

Segovia het weer 'n lae B in maat 1.1 geplaas, wat verbind is aan 'n lae B kwartnoot in maat 2.1. Op die tweede en derde pols in maat 2.2. en 2.3 het Segovia 'n twee kwartnoot rustekens ingevoeg. Vir hom moet die tweede en derde pols se basnoot nie klink nie. Segovia kan die lae B in maat 2.1 laat klink omdat hy nie van posisie verander nie, en die F# in maat 2.1 dan op die tweede riggel van die eerste snaar speel. Die rede hoekom Segovia nie die lae B laat aanhou klink nie is moontlik omdat hy gevoel het die noot sal nie resoneer vir die volle duur van maat 1 en 2 nie.

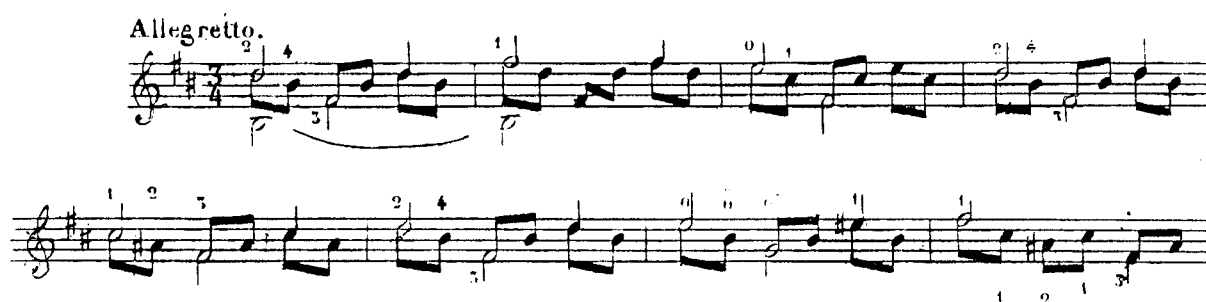
Die drie uitgawes bevat dus verskillende notasies vir die lae B in maat 1 en 2. In hierdie verband moet die faksimile-uitgawe as meer korrek beskou word alhoewel die twee basnote nie as twee gepunteerde

halfnote aangedui is nie, maar as twee halfnote. Die veranderinge wat Yepes en Segovia aangebring het het moontlike redes maar 'n meer korrekte benadering sal wees om die faksimile na te volg. Daar moet egter daarop gelet word dat die veranderinge wat Yepes en Segovia aangebring het tog vir die student verdere moontlikhede daarstel wat die student kan ondersoek en toepas.

Die Yepes-uitgawe bevat nog 'n notasie verandering. Die lae F# in maat 2.2.1 word as 'n halfnoot aangedui deur Yepes terwyl die faksimile dit as 'n agstenoot aandui. Die rede waarom Yepes hierdie verandering aangebring het kan in verdere mate van die faksimile-uitgawe gesien word.

Voorbeeld 182. Opus 35 no. 22, maat 1-8

(Sor 1982c)



In maat 3-7 word die derde noot in elke maat is as 'n halfnoot aangedui. Moontlik het Yepes gevoel dat die F# in maat 2.2.1 hierby moet aansluit en dieselfde nootwaarde moet hê. In die faksimile-uitgawe word die derde noot van elke maat in hierdie studie meestal as 'n halfnoot aangedui. 'n Soortgelyke voorbeeld kom in maat 41 voor.

Voorbeeld 183. Opus 35 no. 22, maat 41

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:11)



Hier het Yepes die derde noot in maat 41 'n halfnoot in waarde gegee. Dit sluit aan by die gebruik van dieselfde note soos uitgewys in maat 3-7 en soos dit meestal voorkom in die res van die studie.

In maat 25 is daar ook 'n ortografiese noot verandering. Sien voorbeeld 184.

Voorbeeld 184. Opus 35 no. 22, maat 25

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:11)



(Segovia 1945:7)



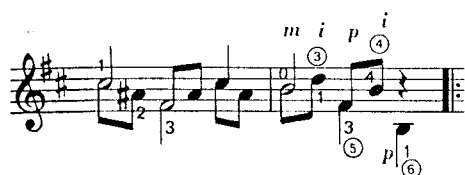
In die faksimile-uitgawe word daar 'n C# in maat 25.1 aangetref. Yepes en Segovia het dit egter na 'n B verander wat korrek is. Die B sluit aan by die harmonie in die maat en is 'n dominant sewende harmonie nl. B-D#-F#-A. Die C# wat in die faksimile voorkom veroorsaak 'n dissonans in die harmonie wat nie sinvol is en duidelik uitstaan as 'n fout. Hierdie is dus 'n voorbeeld waar 'n noot fout in die faksimile-uitgawe voorkom wat deurgeglim het met die druk van die uitgawe.

6.4.4 Vingersettings in die regterhand

Die faksimile-uitgawe bevat geen vingersettings in die regterhand nie. In die Yepes- en Segovia-uitgawes kom daar wel verskille in die regterhand vingersettings voor.

Voorbeeld 185. Opus 35 no. 22, maat 15-16

(Yepes 1982:11)



(Segovia 1945:7)



Yepes speel die B in maat 16.1 met die m-vinger op die oop tweede snaar. Die D en F# wat volg word onderskeidelik met die i- en p-vinger gespeel op die derde en vyfde snaar. Daarna word die B in maat 16.2.2 met die i-vinger gespeel. Segovia het egter die B in maat 16.1 op die derde snaar met die p-vinger gespeel. Die student het dus 'n keuse van vingersetting om te gebruik.

6.4.5 Vingersettings in die linkerhand

In al drie die uitgawes word vingersettings in die linkerhand aangetref. 'n Verskil in die vingersettings word in maat 7-9 aangetref.

Voorbeeld 186. Opus 35 no. 22, maat 7-9

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:11)



(Segovia 1945:7)



In die faksimilee-uitgawe word die eerste drie note van maat 7, naamlik die E, B en G op die oop eerste, tweede en derde snare gespeel. Die E# in maat 7.3.1 word met die eerste vinger gespeel wat dan daarna as gidsvinger dien en opbeweeg om die F# in maat 8.1.1 te speel. In hierdie gedeelte is die Segovia-uitgawe tot hier dieselfde as die faksimilee-uitgawe. Wat egter na dit kom verskil.

Die faksimilee-uitgawe gebruik die eerste vinger om die C# in maat 8.1.2 en 8.2.2 te speel. Uit die vingersetting is dit moontlik om af te lei dat die faksimilee die eerste vinger as 'n half *barré* gebruik omdat die F# in maat 8.1.1 vir twee tellings moet klink terwyl die C# in maat 8.2.2 gespeel word. Die A in maat 8.3.2 sal dan ook met die *barré*-vinger gespeel word. Die F# in maat 8.3.1 en 9.2.1 word met die derde vinger gespeel..

Segovia het egter die gebruik van die half *barré* vermy deur die C# in maat 8.1.2 en 8.2.2 met die tweede vinger te speel. Dit veroorsaak dat daar 'n inkrimping tussen die eerste en tweede vingers ontstaan. Hy gebruik die vierde vinger om die F# in maat 8.3.1 te speel. Die C# in maat 8.2.2 dien as gidsvinger vir die D in maat 9.2.1 en word dan ook so deur Segovia aangedui. Hierdie gidsvinger gebruik kom nie in die faksimilee voor nie.

Yepes het egter 'n totale ander benadering in sy vingersetting gebruik. Dit is interessant om daarop te let dat Yepes die eerste drie note in maat 7 nie op oop snare speel soos dit by die twee bogenoemde uitgawes voorkom nie. Hy gebruik gestopte snare. Hierdie eerste drie note word onderskeidelik op die tweede, derde en vierde snaar gespeel. Die melodie klink dus op die tweede snaar in plaas van die eerste snaar. Yepes het die aanduiding "cont." gebruik wat beteken dat die snare vingers saamgebring moet word, soos dit benodig word.

Die student het hier dus drie vingersettings wat hy kan gebruik. Die faksimilee- en Segovia-uitgawes verskil deurdat Segovia 'n gidsvingers gebruik wat nie in die faksimilee voorkom nie, en die faksimilee gebruik 'n half *barré* wat nie in die Segovia-uitgawe voorkom nie. Die Yepes-uitgawe gebruik ook nie 'n *barré* nie maar wel gestopte snare, waar die faksimilee- en Segovia-uitgawes oop snare gebruik. 'n Belangrike verskil tussen die Segovia- en faksimilee-uitgawes teenoor die Yepes-uitgawe is dat Yepes die melodie op die tweede snaar speel en die ander twee uitgawes die melodie op die eerste snaar speel. Die student het hier 'n groot keuse van vingersetting

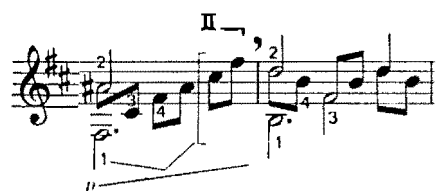
Daar kan ook gekyk word na die vingersetting in maat 32.

Voorbeeld 187. Opus 35 no. 22, maat 32-33

(Sor 1982c)



(Yepes 1982:11)



(Segovia 1945:7)



Die faksimilee-, Yepes en Segovia-uitgawes bedoel presies dieselfde in maat 32 alhoewel dit verskillend aangedui word. Segovia gebruik 'n "C II" aanduiding oor die hele maat wat daarop wys dat daar 'n *barré* gevorm moet word oor die tweede riggel. Die faksimilee het nie so 'n aanduiding nie maar dieselfde kan afgelei word uit die linkerhand vingersetting wat in maat 32 voorkom. Let daarop dat dit moeilik is om met sekerheid te sê of die F# in maat 32.1 'n gepunteerde halfnoot is. Die uitgawe is baie onduidelik. 'n Gepunteerde halfnoot is egter heel waarskynlik die bedoelling en word as sodanig in die Yepes- en Segovia-uitgawes weergegee. Hierdie F# word met die eerste vinger gespeel terwyl die C# en F# in

maat 32.3.1 en 32.3.2 moet klink. Dit sal impliseer dat 'n vol *barré* gevorm moet word vir die hele maat. Die bedoeling is dus dieselfde as die Segovia-uitgawe.

Yepes wil soortgelyke vingersetting hê maar hy gebruik tegniese hulpmiddels. Yepes gebruik eers die *barré* aanduiding in maat 32.3.1. Tussen die F# (maat 32.1.1) en die C# (maat 32.3.1) is daar 'n verbindingsaanduiding (tegniese hulpmiddel) wat daarop dui dat die vingers voor die tyd neergeplaas moet word in voorbereiding vir latere note. Die vertikale streep dui aan dat die eerste vinger soveel snare moet dek as wat aangedui word. Alhoewel Yepes aandui dat die eerste vinger neergeplaas word in maat 32.1.1, word die vorming van 'n vol *barré* so gou as moontlik bedoel deur die tegniese hulpmiddels wat in maat 32 voorkom. Yepes dui dus aan dat die *barré* so gou as moontlik gevorm moet word terwyl die faksimile- en Segovia-uitgawes aandui dat dit onmiddelik gedoen moet word

Dit is ook belangrik dat maat 32 weer 'n voorbeeld is waar Yepes een vinger gebruik om verskillende note te speel. Yepes gebruik die p-vinger. Hierdie is 'n belangrike karaktereienskap in Yepes se vingersetting.

HOOFSTUK 7

SLOTBESKOUIING

Die Yepes-uitgawe bestaan uit 24 studies en die Segovia-uitgawe uit 20. Daar is 9 studies in die Yepes-uitgawe wat nie in die Segovia-uitgawe voorkom nie. Die Segovia-uitgawe het weer vyf studies wat nie in die Yepes-uitgawe voorkom nie. Nie al die studies van albei uitgawes is ontleed nie, maar slegs die wat in albei uitgawes voorkom. Die volgende stukke is in die Yepes- en Segovia-uitgawes deur een of albei gebruik. Let daarop dat Yepes ook ander nommers naas die opus nommers gebruik het, waarvolgens die studies van 1 tot 24 genummer is. Hierdie nommers word in die kolom in hakies aangedui na die Yepes-uitgawe se opus nommers.

Faksimile-uitgawe	Yepes-uitgawe	Segovia-uitgawe
Opus 6 no. 1	Kom nie voor in Yepes-uitgawe	<i>Estudio 4</i>
Opus 6 no. 2	Opus 6 no. 2 (No. 23)	<i>Estudio 3</i>
Opus 6 no. 3	Kom nie voor in Yepes-uitgawe	<i>Estudio 11</i>
Opus 6 no. 6	Opus 6 no. 6 (No. 21)	<i>Estudio 12</i>
Opus 6 no. 8	Opus 6 no. 8 (No. 4)	<i>Estudio 1</i>
Opus 6 no. 9	Kom nie voor in Yepes-uitgawe	<i>Estudio 13</i>
Opus 6 no. 11	Opus 6 no. 11 (No. 15)	<i>Estudio 17</i>
Opus 6 no. 12	Kom nie voor in Yepes-uitgawe	<i>Estudio 14</i>
Opus 29 no. 13	Opus 29 no. 1 (No. 1)	<i>Estudio 19</i>
Opus 29 no. 14	Opus 29 no. 2 (No. 18)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe
Opus 29 no. 17	Opus 29 no. 5 (No. 6)	<i>Estudio 20</i>
Opus 29 no. 22	Opus 29 no. 10 (No. 13)	<i>Estudio 18</i>

Opus 29 no. 23	Opus 29 no. 11 (No. 20)	<i>Estudio 16</i>
Opus 31 no. 10	Opus 31 no. 10 (No. 14)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe
Opus 31 no. 14	Opus 31 no. 14 (No. 19)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe
Opus 31 no. 16	Opus 31 no. 16 (No. 9)	<i>Estudio 8</i>
Opus 31 no. 19	Kom nie voor in Yepes-uitgawe	<i>Estudio 10</i>
Opus 31 no. 20	Opus 31 no. 20 (No. 22)	<i>Estudio 9</i>
Opus 31 no. 21	Opus 31 no. 21 (No. 17)	<i>Estudio 7</i>
Opus 31 no. 22	Opus 31 no. 22 (No. 24)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe
Opus 31 no. 23	Opus 31 no. 23 (No. 16)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe
Opus 35 no. 13	Opus 35 no. 13 (No. 7)	<i>Estudio 2</i>
Opus 35 no. 14	Opus 35 no. 14 (No. 5)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe
Opus 35 no. 16	Opus 35 no. 16 (No. 11)	<i>Estudio 15</i>
Opus 35 no. 17	Opus 35 no. 17 (No. 10)	<i>Estudio 6</i>
Opus 35 no. 19	Opus 35 no. 19 (No. 8)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe
Opus 35 no. 21	Opus 35 no. 21 (No. 3)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe
Opus 35 no. 22	Opus 35 no. 22 (No. 2)	<i>Estudio 5</i>
Opus 60 no. 25	Opus 60 no. 25 (No. 12)	Kom nie voor in Segovia-uitgawe

Uit bogenoemde lys is daar dus vyftien studies wat in albei die Yepes- en Segovia-uitgawes voorkom. Na 'n ontledende vergelyking van die Yepes- en Segovia-uitgawes aan die hand van die faksimile-uitgawe is daar baie verskille aangetref. Die aard van hierdie verskille is belangrik.

Let daarop dat daar in die slotbeskouing na sekere voorbeelde verwys word, wat die leser kan naslaan op die bladsy waar dit in die verhandeling voorkom. Hierdie voorbeelde word dus nie in detail in die slotbeskouing bespreek nie. Die leser moet ook na die inhoud verwys om te bepaal wat sekere redes vir die veranderinge is wat in voorbeelde aangebring is.

Die ontledende vergekyking is in vyf afdelings ingedeel. Die bevindings van die vyftien geselekteerde studies is as volg:

7.1 STRUKTUUR

Yepes en Segovia het aan die struktuur van sekere studies verander.

Die volgende veranderings is deur Yepes aangebring:

Opus 29 no. 13	Hierdie studie bestaan uit 'n A gedeelte (maat 1-20) wat presies herhaal word in maat 21 tot 40. In die faksimile-uitgawe word hierdie herhaling uitgeskryf. Yepes het egter 'n herhalingsteken gebruik in maat 20 om aan te dui dat die A gedeelte herhaal moet word en hy skryf nie die note weer uit nie. Sien voorbeeld 56 op p. 69.
Opus 31 no. 21	In hierdie studie het die faksimile-uitgawe geen herhalingsteken aan die einde van die eerste deel in maat 16 nie. Yepes het hier wel 'n herhalingsteken gebruik. Die vorm van die studie word dus verander van ABB na AABB. Let daarop dat Segovia dieselfde verandering as Yepes aangebring het. Sien voorbeeld 117 op p. 127. Stenstadvold (1984:137) sê dat die verandering van Coste ontleen is. Die moontlikheid bestaan ook dat Yepes en Segovia vanuit 'n onbekende <i>Urtext</i> gewerk het.

Die volgende verandering is deur Segovia aangebring:

Opus 6 no. 2	Segovia het die herhalingsteken aan die einde van maat 8 weggelaat. Die vorm van die studie word dus verander van AABB na ABB. Sien voorbeeld 2 op p. 21. 'n Moontlike rede vir hierdie weglating is omdat die melodie reeds in die A gedeelte herhaal.
--------------	--

Opus 29 no. 13	<p>Hierdie studie bestaan uit 'n A gedeelte (maat 1-20) wat presies herhaal word in maat 21 tot 40. Segovia het 'n belangrike verandering aangebring deur nie maat 21 tot 40 te herhaal nie. Die werk word dus korter en die vorm verander van AABA1 na ABA1. Sien opus 29 no. 13.</p> <p>Stenstadvold (1984:137) sê dat die weglating Coste se toedoen is. Dit is egter nie moontlik om met sekerheid te sê of Segovia hierdie veranderinge uit die Coste-uitgawe oorgeneem het nie omdat Stenstadvold by dieselfde studie noem dat Segovia sekere noot veranderings aangebring het in opus 29 no. 13 wat nie met die Coste- en faksimilee-uitgawes ooreenstem nie. Moontlik het Segovia hierdie werk eenvoudig as ABA1 gesien, Dit kan ook wees dat hy die werk korter wou maak en geen nut daarin gesien het om die eerste deel te herhaal nie. Segovia kon dit ook per abuis weggelaat het.</p>
Opus 31 no. 21	Soos reeds bespreek het Segovia dieselfde verandering hier aangebring as Yepes.

Die studies wat nie hier genoem word nie, het dieselfde struktuur in al drie die uitgawes behou.

7.2 DINAMIEK- EN UITVOERINGSAAWYSINGS

Daar word in die drie uitgawes die volgende dinamiek- en uitvoeringsaanwysings aangetref waarvan sommige meer as een keer in 'n studie voorkom. Die tempo-aanduidings is uitgesluit in hierdie lys:

Opus nommer	Faksimilee-uitgawe	Yepes-uitgawe	Segovia-uitgawe
Opus 6 no. 2	Geen	Geen	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>mezzo forte</i>
Opus 6 no. 6	<i>ligado</i> <i>fermata</i>	aksent <i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>ligado</i> <i>fermata</i>	<i>piano</i> <i>mezzo forte</i> aksent <i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>ligado, fermata</i>

Opus 6 no. 8	<i>ligado</i> <i>fraseringsbogies</i>	<i>legato</i> <i>ligado</i> <i>piano</i> <i>leggiero</i> <i>aksent</i>	<i>legato</i> <i>piano</i> <i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>leggiero</i> <i>ligado</i>
Opus 6 no. 11	<i>rallentando</i> <i>fermata</i>	<i>leggiero</i> <i>Apoyando</i> <i>aksent</i> <i>fermata</i>	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>dolce, leggiero</i> <i>piano</i> <i>fermata</i>
Opus 29 no. 13	<i>ligado</i>	<i>poco rit.</i> <i>a tempo</i> <i>ligado</i>	<i>rit.</i> <i>a tempo</i> <i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>leggiero</i> <i>ligado</i>
Opus 29 no. 17	<i>ligado</i>	<i>ligado</i>	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>aksent</i> <i>ligado</i> <i>forte</i> <i>piano</i> <i>dolce</i>
Opus 29 no. 22	<i>staccato</i> <i>ligado</i>	<i>staccato</i> <i>leggiero</i> <i>ligado</i>	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>piano</i> <i>rit.</i> <i>a tempo</i> <i>ligado</i>
Opus 29 no. 23	<i>ligado</i>	<i>rit.</i> <i>a tempo</i> <i>ligado</i>	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>ligado</i> <i>piano</i> <i>poco rit.</i> <i>a tempo</i>

Opus 31 no. 16	<i>ligado</i>	<i>ligado</i>	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>ligado</i>
Opus 31 no. 20	Geen	Geen	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>piano</i> aksent
Opus 31 no. 21	<i>ligado</i>	<i>ligado</i>	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>ligado</i> <i>piano</i> <i>grazioso</i> <i>piano subito</i>
Opus 35 no. 13	Geen	<i>Non Apoyando</i>	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>Con grazia</i> <i>ligado</i> <i>staccato</i> <i>piano</i>
Opus 35 no. 16	<i>ligado</i>	<i>poco ritenuto</i> <i>a tempo</i> <i>ligado</i> aksent	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>piano</i> <i>ligado</i> <i>leggiero</i> aksent
Opus 35 no. 17	<i>ligado</i>	<i>ligado</i>	<i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>ligado</i>
Opus 35 no. 22	Geen	<i>Apoyando simile</i> kommas (asemhaling)	<i>poco rit., ligado</i> <i>piano, espressivo</i> <i>crescendo</i> <i>decrescendo</i> <i>pianissimo, mf, forte</i>

Dit is duidelik uit hierdie lys dat Segovia die meeste dinamiek- en uitvoeringsaanwysings gemaak het. Yepes het baie minder aanduidings. Verder is die aanduidings in die faksimilee-uitgawe uiters beperk.

Dit word dus aan die student oorgelaat om die musikale waarde van die studies na vore te bring. Wat Segovia betref is dit moontlik om te sê dat sy romantiese gees na vore kom deur die dinamiek- en uitvoeringsaanduidings wat hy gebruik terwyl Yepes moontlik 'n meer kliniese benadering vereis. Yepes gebruik wel meer aanduidings as die faksimilee-uitgawe maar dit is heelwat minder as wat Segovia gebruik. Die student sal dus in die uitvoering van die Yepes- en faksimilee-uitgawes se studies op sy eie musikale bevoegdheid moet staatmaak.

Yepes en Segovia het die volgende tempo veranderings aangebring in die vyftien studies wat ontleed is:

	Faksimilee-uitgawe	Yepes-uitgawe	Segovia-uitgawe
Opus 6 no. 2	<i>Andante allegro</i>	<i>Andante allegro</i>	<i>Allegretto</i>
Opus 6 no. 6	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>
Opus 6 no. 8	<i>Andantino</i>	<i>Andantino</i>	<i>Lento</i>
Opus 6 no. 11	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Movido</i>
Opus 29 no. 13	<i>Andante lento</i>	<i>Andante lento</i>	<i>Lento</i>
Opus 29 no. 17	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Moderato</i>
Opus 29 no. 22	<i>Lento</i>	<i>Andantino</i>	<i>Andante espressivo</i>
Opus 29 no. 23	Geen aanduiding	<i>Allegretto</i>	<i>Allegretto</i>
Opus 31 no. 16	<i>Moderato</i>	<i>Moderato</i>	<i>Lento</i>
Opus 31 no. 20	<i>Andante allegro</i>	<i>Andante allegro</i>	<i>Tranquillo</i>
Opus 31 no. 21	<i>Andante cantabile</i>	<i>Andante cantabile</i>	<i>Moderato</i>
Opus 35 no. 13	<i>Andante</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegretto</i>
Opus 35 no. 16	<i>Moderato</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allegretto grazioso</i>
Opus 35 no. 17	<i>Moderato</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allegro grazioso</i>
Opus 35 no. 22	<i>Allegretto</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Moderato</i>

Yepes het dus net een studie se tempo verander terwyl Segovia die meeste van die studies se tempos verander het. Hier kan dit weereens genoem word dat behalwe vir die verskillende redes wat Segovia kon gehad het vir die verandering van die tempos blyk dit moontlik dat Segovia se romantiese gees na vore tree. Hy wou moontlik meer uitdrukking of karakter verandering in die studies te weë bring. Sy gebruik van tempos is vryer. Die feit dat Yepes so getrou die tempos van die studies weergee dui weer op sy kliniese benadering. Vir Yepes was die outentiekheid van die studies moontlik belangrik.

In die verhandeling word genoem dat 'n rede vir die verandering van die studies se tempos by die Segovia-uitgawe waarskynlik te wyte is aan die Coste-uitgawe.

7.3 ORTOGRAFIESE VERANDERING

Sekere van die ortografiese verskille wat Yepes aangebring het is die volgende:

Verandering	Voorbeeld nommer	Opus en maat nommer	Bladsy nommer
Aanduiding van note as trioole wat nie in die faksimilee- of Segovia-uitgawes voorkom nie.	Voorbeeld 46	Opus 6 no. 11, maat 1	p. 59
Verandering van nootwaardes	Voorbeeld 62	Opus 29 no. 13, maat 16	p. 73
Weglating van <i>ligado</i> -teken	Voorbeeld 129	Opus 31 no. 21, maat 9	p. 135
Ritmiese wysiging.	Voorbeeld 127	Opus 31 no. 21, maat 3-4	p. 133
Weglating van herstelteken.	Voorbeeld 128	Opus 31 no. 21, maat 21	p. 134
Verny <i>ligado</i> -tegniek alhoewel die linkerhand vingersetting dit toelaat.	Voorbeeld 160	Opus 35 no. 16, maat 10	p. 160
Verkorting van basnoot.	Voorbeeld 181	Opus 35 no. 22, maat 1-3	p. 179

Sekere van die ortografiese verskille wat Segovia aangebring het is die volgende:

Verandering	Voorbeeld nommer	Opus en maat nommer	Bladsy nommer
Verander <i>appoggiaturas</i> na <i>acciaccaturas</i> .	Voorbeeld 34	Opus 6 no. 8, maat 12	p. 49
Verander drie-stemmige karakter van studie na twee-stemmig.	Voorbeeld 46	Opus 6 no. 11, maat 1	p. 59

Verandering van dominant akkoord na verminderde dominant sewende akkoord.	Voorbeeld 48	Opus 6 no. 11, maat 33-34	p. 60
Presiese herhaling van noot patroon sonder om note te verander.	Voorbeeld 50	Opus 6 no. 11, maat 72	p. 62
Verandering van <i>arpeggio</i> -figuur.	Voorbeeld 46	Opus 29 no. 13, maat 24-29	p. 59
Verandering van akkoord..	Voorbeeld 66	Opus 29 no. 13, maat 44 en 45	p. 77
Byvoeging van 'n noot.	Voorbeeld 76	Opus 29 no. 17, maat 34-36	p. 88
Weglating van noot.	Voorbeeld 79	Opus 29 no. 17, maat 110-111	p. 89
Invoeging van <i>ligados</i> .	Voorbeeld 89	Opus 29 no. 22, maat 3 en 7	p. 100
Weglating van bindboog.	Voorbeeld 90	Opus 29 no. 22, maat 14-15	p. 100
Invoeging van <i>acciaccatura</i> .	Voorbeeld 99	Opus 29 no. 23, maat 37	p. 108
Weglating van rustekens.	Voorbeeld 106	Opus 31 no. 16, maat 10	p. 116
Verandering van opslagnot van 'n kwartnoot na 'n agstenoot.	Voorbeeld 168	Opus 35 no. 17, opslagnot	p. 168
Verandering van note wat moontlik uit die Coste-uitgawe oorgeneem is.	Voorbeeld 171	Opus 35 no. 17, maat 29-30	p. 170

Sekere van die ortografiese verskille wat Yepes en Segovia aangebring het is die volgende:

Verandering	Voorbeeld nommer	Opus en maat nommer	Bladsy nommer
Invoeging van <i>ligados</i> .	Voorbeeld 21	Opus 6 no. 6, maat 34-39	p. 34
Noot verandering.	Voorbeeld 22	Opus 6 no. 6, maat 57-59	p. 35

Byvoeging van note.	Voorbeeld 95	Opus 29 no. 23, maat 16	p. 106
Verandering van drie-stemmige karakter na twee-stemmige karakter.	Voorbeeld 126	Opus 31 no. 21, maat 22	p. 132
Invoeging van rustekens.	Voorbeeld 166	Opus 35 no. 17, maat 8	p. 166

Daar is ook voorbeelde waar Yepes en Segovia veranderinge aangebring het omdat dit verkeerd in die faksimilee-uitgawe voorkom, soos:

Verandering	Voorbeeld nommer	Opus en maat nommer	Bladsy nommer
Skuiftekens ontbreek	Voorbeeld 23	Opus 6 no. 6, maat 49-60	p. 36
Weglating van herstelteken in faksimilee-uitgawe.	Voorbeeld 74	Opus 29 no. 17, maat 15-16	p. 86

Uit al die bogenoemde lyste wat sommige ortografiese veranderings aandui is dit duidelik dat daar baie verskille is. Die Yepes-uitgawe toon egter minder verskille as die Segovia-uitgawe. Yepes is meer presies in sy uitgawe en hy is baie meer outentiek as die Segovia-uitgawe.

7.4 VINGERSETTINGS IN DIE REGTERHAND

Die gebruik van regterhand vingersetting kom as volg in die studies voor:

Opus nommer	Faksimilee-uitgawe	Yepes-uitgawe	Segovia-uitgawe
Opus 6 no. 2	Geen vingersettings	Geen vingersettings	Geen vingersettings
Opus 6 no. 6	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Geen vingersettings
Opus 6 no. 8	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Geen vingersettings
Opus 6 no. 11	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Gebruik vingersettings
Opus 29 no. 13	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Gebruik vingersettings

Opus 29 no. 17	Geen vingersetting	Gebruik vingersettings	Gebruik vingersettings
Opus 29 no. 22	Geen vingersettings	Geen vingersettings	Geen vingersettings
Opus 29 no. 23	Geen vingersettings	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings
Opus 31 no. 16	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Geen vingersettings
Opus 31 no. 20	Geen vingersettings	Geen vingersettings	Geen vingersettings
Opus 31 no. 21	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Gebruik vingersettings
Opus 35 no. 13	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Gebruik vingersettings
Opus 35 no. 16	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Gebruik vingersettings
Opus 35 no. 17	Geen vingersettings	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings
Opus 35 no. 22	Geen vingersettings	Gebruik vingersettings	Gebruik vingersettings

In die faksimile-uitgawe het daar geen regterhand vingersettings in die geselekteerde studies voorgekom nie. Jeffery maak egter die volgende stelling:

A careful reading of Sor's *Méthod pour la Guitare* will shed much light on the technical intentions of these studies.

Alhoewel daar geen regterhand vingersettings in die faksimile-uitgawe aangedui is nie, kan dit aanvaar word dat Sor vingersettings in gedagte gehad het.

Daar is 'n belangrike verskil ten opsigte van die gebruik van regterhand vingers by Segovia en Yepes. 'n Voorbeeld waar Yepes en Segovia verskil met hul regterhand vingersetting is Voorbeeld 81 (Opus 29 no. 17, maat 1-8). Yepes gebruik hier die duim (p-vinger) om die enkel melodielyn te speel terwyl Segovia sy i- en m-vingers gebruik. Sien bogenoemde voorbeeld op p. 91. Yepes toon ook 'n voorliefde om 'n noot wat herhaal met dieselfde regterhand vinger te speel, waar Segovia verskillende vingers gebruik. Sien Voorbeeld 130 (Opus 29 no. 17, maat 10) op p.136 en Voorbeeld 52 (Opus 6 no. 11, maat 57) op p. 63.

Dit is dus duidelik dat Segovia eerder sy regterhand vingers wissel wanneer 'n melodielyn of herhaalnote gespeel word, teenoor Yepes wat verkies om met dieselfde vinger sekere passasies te speel.

7.5 VINGERSETTINGS IN DIE LINKERHAND

Die Yepes- sowel as Segovia-uitgawes het vingersettings vir die linkerhand in al vyftien studies wat ontleed is. In die faksimilee is daar agt studies van die vyftien wat nie linkerhand vingersettings gebruik nie. Die faksimilee-uitgawe studies wat nie enige linkerhand vingersettings het nie is as volg:

Opus 6 no. 2	Opus 29 no. 13
Opus 6 no. 6	Opus 29 no. 17
Opus 6 no. 8	Opus 29 no. 22
Opus 6 no. 11	Opus 29 no. 23

Sekere verskille in die gebruik van linkerhand vingersettings tussen Yepes en Segovia is:

Verskille	Voorbeeld nommer	Opus en maat nommer	Bladsy nommer
Segovia gebruik gestopte snaar in hoë posisie terwyl Yepes oop snare gebruik wat makliker is.	Voorbeeld 10	Opus 6 no. 2, maat 8.1.1-8.2.2	p. 26
Yepes speel die melodie langer op die tweede en derde snaar terwyl Segovia se vingersetting vinniger na die eerste en tweede snaar beweeg om die melodie te speel.	Voorbeeld 28	Opus 6 no. 6, maat 1-8	p. 39
Segovia gebruik oop snare in laer posisies terwyl Yepes gestopte snare in hoër posisies gebruik	Voorbeeld 39	Opus 6 no. 8, maat 20-24	p. 52

Segovia het ook tegnieke soos die volgende gebruik:

Tegniek	Voorbeeld nommer	Opus en maat nommer	Bladsy nommer
Stomwisseling	Voorbeeld 9	Opus 6 no. 2, maat 3 en 4	p. 25
Gidsvingers	Voorbeeld 40	Opus 6 no. 8, maat 16-17	p. 53

Voorbeelde waar die Yepes-, Segovia- en faksimilee-uitgawes se linkerhand vingersettings verskil en ooreenstem is byvoorbeeld die volgende:

	Voorbeeld nommer	Opus en maat nommer	Bladsy nommer
Vingersetting verskil in dieselfde gedeelte van al drie die uitgawes.	Voorbeeld 151	Opus 35 no. 13, maat 3	p. 153
Vingersetting is presies dieselfde maar word verskillend in die drie uitgawes aangedui.	Voorbeeld 187	Opus 35 no. 22, maat 32-33	p. 185

Dit is belangrik om daarop te let dat die drie uitgawes verskillend die linkerhand vingersettings aandui. Die faksimilee-uitgawe gebruik slegs syfers om die eerste, tweede, derde en vierde vingers aan te dui. Wanneer 'n snaar oop gespeel moet word dui die faksimilee-uitgawe dit aan met die syfer "o". Hierdie is die enigste linkerhand-aanduidings wat die faksimilee gebruik.

Segovia se uitgawe het verder gegaan en dui ook soms aan op watter snare die note gespeel moet word. Dit word aangedui deur 'n syfer wat met 'n sirkel omkring is. Segovia het ook onder andere *barré*-aanduidings ingevoeg wat vir die speler presies aandui in watter posisie die note gespeel moet word.

Yepes se uitgawe is die mees presiese en duidelikste uitgawe wat die vingersettings in die linkerhand betref. Yepes het baie moeite gedoen om presies vir die speler aan te dui wat gedoen moet word en hoe die speler moet dink. Hierdie aanduidings word tegniese hulpmiddels genoem. 'n Volledige lys van hierdie

hulpmiddels verskyn in Aanhangsel B. Hier kan die leser sien dat Yepes in uiterste detail vir die speler in sy uitgawe aan dui wat hy presies wil vernag in die studies.

Na die ontleding van die vyftien studies het dit duidelik geword dat al drie die uitgawes verskille het. Dit is dan belangrik om hierdie verskille te bestudeer en moontlike redes te vind vir die veranderinge. Hierdie verskille wat die uitgawes teenoor mekaar toon moet nie as negatief gesien word nie. Verder gee die verskille vir die student 'n magdom van moontlikhede in die uitvoering van die studies soos byvoorbeeld in die gebruik van regter- en linkerhand vingersettings. Segovia en Yepes het 'n groot bydrae gemaak tot die kitaarwêreld. Yepes en Segovia gee aan die student keuses waaruit die student na oorweging ryklik kan kies watter hy of sy wil volg.

Segovia het wel negatiewe kritiek vir sy uitgawe gekry maar die student moet nie toelaat dat hierdie kritiek 'n rol speel nie. Segovia het 'n groot bydrae gelewer met die uitreiking van hierdie uitgawe. Die student kan net baat vind om die uitgawe te bestudeer en te beleef hoe 'n groot gees gedink het. Segovia (en Yepes) het verskille aangebring om by hulle uitvoerings idees aan te pas wat as sulks van mekaar verskil maar waarvan albei van groot waarde vir die kitaar student is, omdat dit hom 'n rykdom van musikale moontlikhede bied wat deur twee van die kitaar se grootste pedagoë daargestel is. 'n Voorkeur of afkeur van 'n spesifieke uitgawe sal deur die student self bepaal moet word, deur die musikale uiting wat die speler wil voorhou.

Yepes het 'n meer presiese kliniese benadering wat meer outentiek is en die faksimilee-uitgawe meer getrou navolg as Segovia. In Segovia se uitgawe kom sy romantiese gees weer na vore deur die baie veranderinge wat hy aangebring het. Hy het byvoorbeeld meer dinamiekaanduidings as die ander twee uitgawes wat van sy romantiese gees getuig.

Yepes en Segovia se uitgawes is albei geldig veral ten opsigte van aspekte waaroor die faksimilee-uitgawe soms stil is, byvoorbeeld regter- en linkerhand vingersettings. Wanneer hierdie uitgawes egter van die faksimilee-uitgawe verskil is daar meestal 'n rede wat verantwoordbaar is. Dit sou egter raadsaam vir vandag se student wees (wat meer bronne/uitgawes tot sy/haar beskikking het as 50 jaar gelede) om die Segovia-uitgawe saam met 'n ander uitgawe te gebruik. Die student sal dus nie die Segovia-uitgawe alleen gebruik nie, maar ook 'n verdere bron gebruik wat as 'n soort aanvulling dien om insig in die gees van die musiek te kry. Meer voordeel sal daaruit getrek word as al drie hierdie uitgawes saam bestudeer word om die kitaarstudent bloot te stel aan verskillende sieninge. Dit sal die student se musikale spektrum verbreed omdat hy sal beseft dat daar verskillende moontlikhede vir die uitvoering bestaan en nie net dit wat hy geleer is nie. Daar is verskillende leermeesters wat almal bydra tot die uitbouing van die kitaar as ernstige konsert instrument.

Die spesifieke tegniek wat die speler gebruik is onafskeidbaar van die uiteindelijke musikale doel wat hy wil bereik. Ten slotte kan Yepes aangehaal word:

Technique is a means to an end in music, and must never become an end in itself. Unless it is coupled with really solid musical, intellectual and aesthetic values, it is worthless. To me complete command of technique means the fortunate possibility of making music all the more expressive and natural. Technique is to music as the body is to the soul (Sor 1969: Omslagnotas).

GLOSSARIUM

Inleiding: Nie al die onderstaande begrippe word algemeen aanvaar nie en is soms provinsiaal.

Barré:

- **Barré-vinger:** Gewoonlik die eerste vinger van die linkerhand wat plat oor twee of meer snare druk op 'n bepaalde riggel. *Carré* beteken dieselfde as *barré*.
- **Half barré:** Die druk van twee tot vyf snare met die *barré*-vinger op 'n bepaalde snaar.
- **Vol barré:** Die druk van al ses die snare met die *barré*-vinger op 'n bepaalde riggel. Hierdie tegniek word ook soms dwarsgreep of vingerjuk genoem.

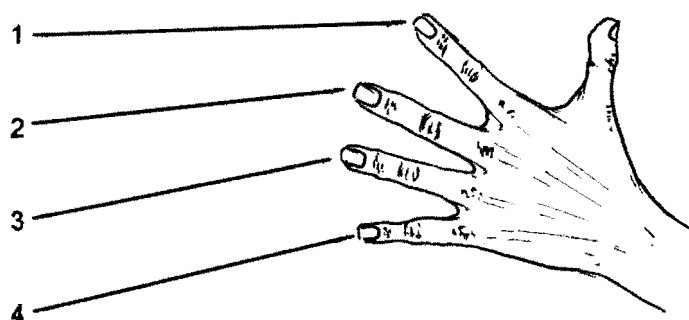
Gidsvinger: 'n Tegniek op die kitaar waarvolgens 'n vinger van die linkerhand vanuit 'n sekere posisie (riggel) op 'n bepaalde snaar, na 'n ander posisie (riggel) op dieselfde snaar beweeg.

Inkrimping: Hierdie tegniek kom net in die linkerhand voor. Dit is wanneer enige twee vingers dieselfde riggel op verskillende snare of opeenvolgend dieselfde snaar speel.

Ligado (aanslag): Bindboog wat aandui dat die note gespeel moet word deur 'n linkerhand vinger op die snaar te kap of te pluk (trek) in plaas daarvan dat 'n regterhand vinger die snaar speel. In Engels is die gebruiklikste woord "slur" terwyl die spaans "ligado" ook dikwels as internasionale term gebruik word. Dit sou moontlik wees om in Afrikaans "ligado" te gebruik asook "gebinde noot" of miskien "bindenoot".

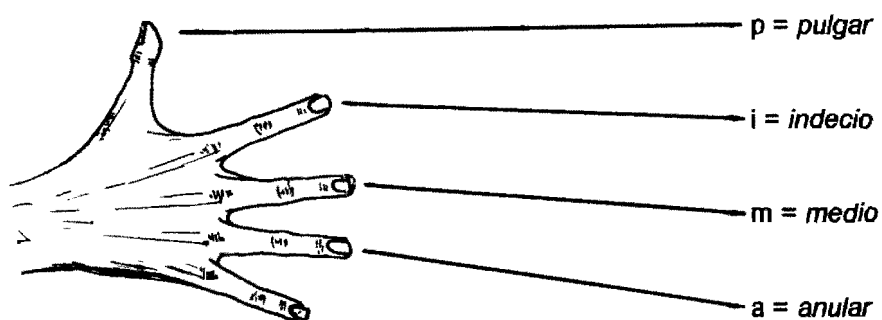
Legato: 'n Aanduiding wat daarop wys dat die note vloeiend na mekaar gespeel word. Hierdie is die teenoorgestelde van *staccato*.

Linkerhand vingers:



Posisie aanduidings: Die posisie verwys na die riggel waarop die eerste vinger van die linkerhand val. In die vyfde posisie sal die eerste vinger byvoorbeeld op enige van die ses snare van die vyfde riggel val. Die tweede, derde en vierde vingers word nie in berekening gebring nie. Die posisie word gewoonlik bo die noot met die Romeinse syfers aangedui (bv. I, II, III of IV)

Regterhand vingers (Spaans):



Riggels: Klein metaal stroke op die vingerbord van die kitaar wat die vingerbord in verskillende posisies indeel. Die riggels word vanaf die kop van die kitaar genommer. Vandag impliseer die term riggel ook die vingerbord gedeelte tussen die metaal stroke. Die eerste vingerbord gedeelte tussen die juk en die eerste riggel staan dus as die eerste riggel bekend.

Ruslag (Spaans: Apoyando): Dit is 'n regterhand vinger aanslag op die snare sodat die snaar op dieselfde vlak as die klankbord vibreer. Die vinger kom tot rus op die snaar bokant die snaar wat gespeel is, behalwe op die sesde snaar. Ruslag word gebruik omdat dit 'n beter en ronder klankkleur daarstel wat ook soms gebruik word om die melodie bo die begeleiding te laat uitstaan. Hierdie tegniek kan nie by akkoorde en sommige *arpeggios* toegepas word nie.

Ruslag word ook deur die duim (p) gebruik. Hier rus die duim onder die klinkende snaar, omdat die duim afwaarts speel.

Scordatura: Die stemming van 'n snaar na 'n ander toonhoogte.

Stomwisseling: Wanneer dieselfde noot op dieselfde snaar en riggel met 'n bepaalde linkerhand vinger deur een van die ander linkerhand vingers vervang word terwyl dieselfde noot nog gespeel word. Die noot kan 'n aangehoue toon of 'n herhaalde toon wees.

Strekking:

- **Linkerhand strek:** 'n Strekking van meer as vier riggels tussen die eerste en vierde vingers van die linkerhand of 'n strek van meer as twee riggels tussen enige twee linkerhand vingers.
- **Regterhand strek:** Die oorslaan van 'n snaar tussen die i-, m- of a-vingers.

Vibrato: Die ligte fluktuasie van toonhoogte op 'n aangehoue toon deur die weifelende beweging van die linkerhand. Om *vibrato* te speel moet die weifelende beweging van die hand horisontaal met die snare wees. 'n Uitsondering op die horisontale beweging kom voor wanneer daar op die laer snare van die

eerste tot vierde riggel gespeel word. By hierdie eerste vier riggels, is die beweging vertikaal deurdat die snaar opwaarts en afwaarts getrek word om 'n *vibrato* klank voort te bring.

Vryslag (Spaans: Tirando): Die spel met enige regterhand vinger sodat die vinger verby die snare beweeg wat bo die klinkende snaar geleë is. Die vinger beweeg dus vry en kom nie tot rus soos met ruslag nie.

BIBLIOGRAFIE

CHARLES, S.R. 1980. "Editions, historical". In The New Groves Dictionary of Music and Musicians. Red. S. Sadie. Vol. 5. London: Macmillan.

DUARTE, J. 1987. "Tone (Including Segovia's)". *Soundboard*. Vol. 13, no. 3, p. 202-203.

EISENHARDT, L. 1987, "19th Century Performance: Another Viewpoint". *Classical Guitar*. Vol. 5 (April), p. 29.

FALLOWS, D. 1980. "Andantino". In The New Groves Dictionary of Music and Musicians. Red. S. Sadie. Vol. 1. London: Macmillan.

JEFFERY, B. 1981. "Fernando Sor's 'Twenty Studies'". *Soundboard*. Vol. 8, no. 4, p. 253-255.

KENNAN, K. 1987. Counterpoint. 3e uitgawe. USA: Prentice-Hall.

LORIMER, M. 1986, "The Maestro's Technique". *Guitar Player*. Vol. 20 (December), p. 44 en 133.

OPHEE, M. 1986, "Some Considerations of 19th Century Guitar Music and its Performance Practice Today, Part II". *Classical Guitar*. Vol. 5 (October), p. 35-38.

OPHEE, M. 1987, "In Response to the Offensive, Part II". *Classical Guitar*. Vol. 6 (October), p. 35-37.

RADEMEYER, G. 1990. *Fernando Sor (1778-1839) en die Klassieke Kitaar: 'n Analise van Vier Geselekteerde Studies*. BMus-skripsie. Universiteit van Pretoria.

SCHNEIDER, J. 1985. "Sor, Fernando: The Complete Works for Guitar" (resensie). *Soundboard*. Vol. 12, no. 3, p. 333.

SEGOVIA, A. (red.) 1945. *Studies for the Guitar by Fernando Sor*. New York: Marks Music & Belwin Mills.

SOR, F. 1969. *24 Etüden*. Narciso Yepes, Gitarre. Deutsche Gramophone Gesellschaft 139364.

SOR, F. 1982a. (red. B. Jeffery). *The Complete Works for Guitar of the Original Editions*. Vol. 1. Herdruk 1987 deur Editio Musica Budapest. London: Tecla Editions.

SOR, F. 1982b. (red. B. Jeffery). *The Complete Works for Guitar of the Original Editions*. Vol. 4. Herdruk 1987 deur Editio Musica Budapest. London: Tecla Editions.

SOR, F. 1982c. (red. B. Jeffery). *The Complete Works for Guitar of the Original Editions*. Vol. 5. Herdruk 1987 deur Editio Musica Budapest. London: Tecla Editions.

STENSTADVOLD, E. 1984, Napoleon Coste's Contribution to the "Twenty Studies" by Sor. *Soundboard*. Vol. 11 (Summer), p. 136-140.

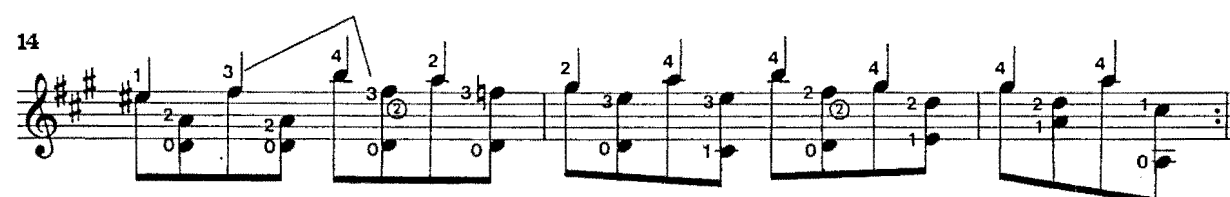
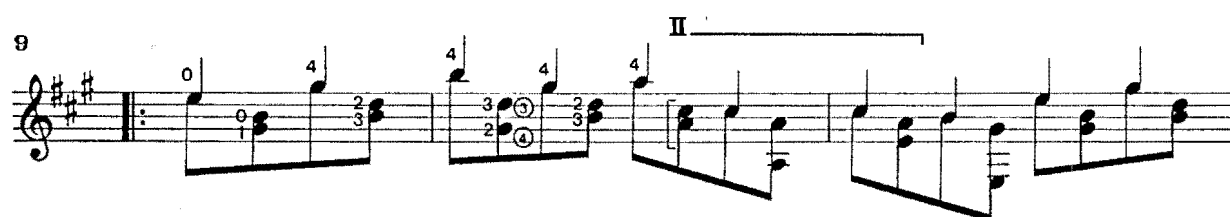
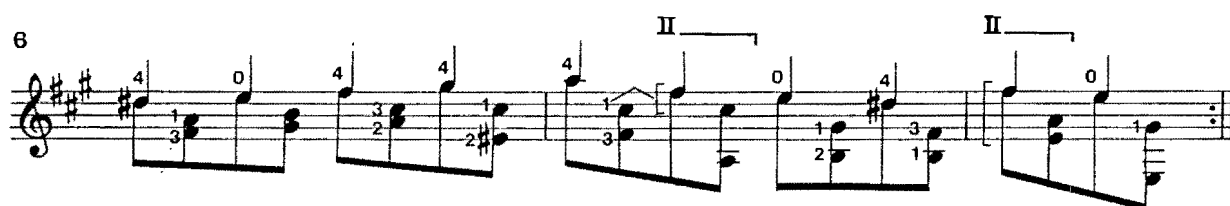
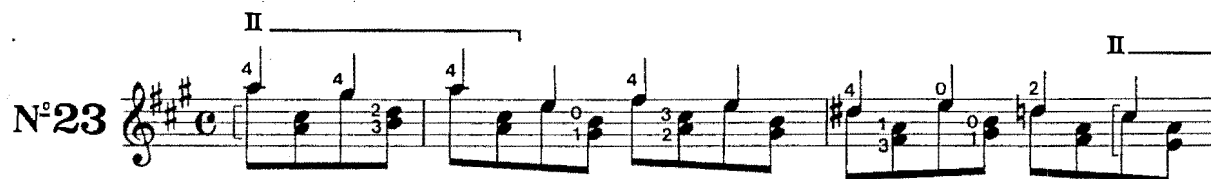
YEPES, N. (red.) 1982. *Fernando Sor: 24 Selected Studies*. Mainz: Schott.

AANHANGSEL A

GESELEKTEERDE STUDIES: YEPES-UITGAWE

Andante Allegro

Opus 6 No. 2



Opus 6 No. 6

Nº 21 *Allegro*

II IX IX

7

pos.

13

IV

19

VII II

25

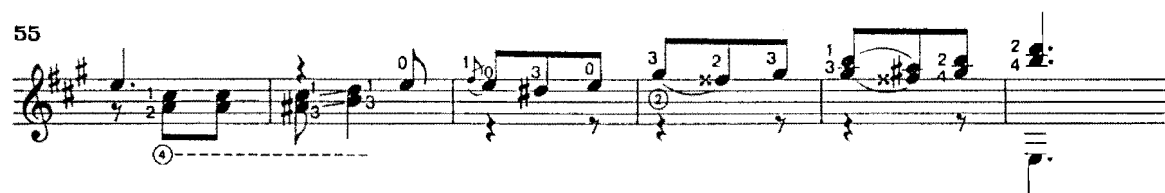
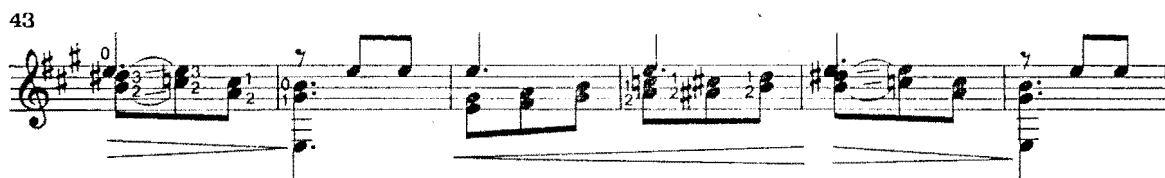
ext.

31

II

37

IV



91 V IV VII VI IX

97 X IX XIV XIV

103

109 II

115 m a m a

121

127 m a V V

133

The musical notation is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various chords, scales, and technical markings such as fingering numbers (1-4), accidentals, and dynamic markings (m, a). Roman numerals (V, IV, VII, VI, IX, X, XIV, II) are placed above the staves to indicate chord positions. The page number 212 is in the top right corner.

Opus 6 No. 8

Nº 4 *Andantino*

p
legato

6 *III*

11 *I* *II*

17 *pos.* *cont.*

23 *V* *V* *III* *cont.*

29 *cont.*

35 *cont.*

Opus 6 No. 11

Nº 15 Allegro moderato

3

6 a)

9

12 III

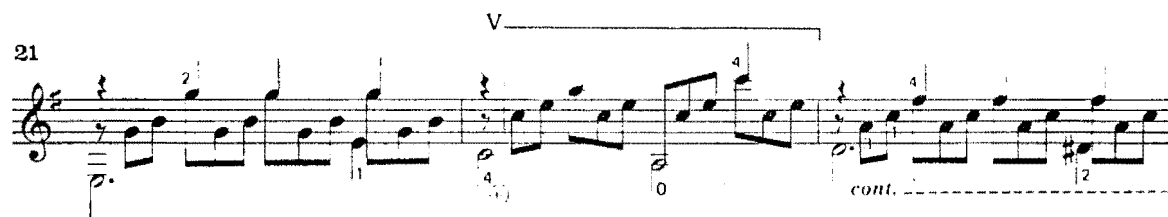
15 III

18

ext.

ext.

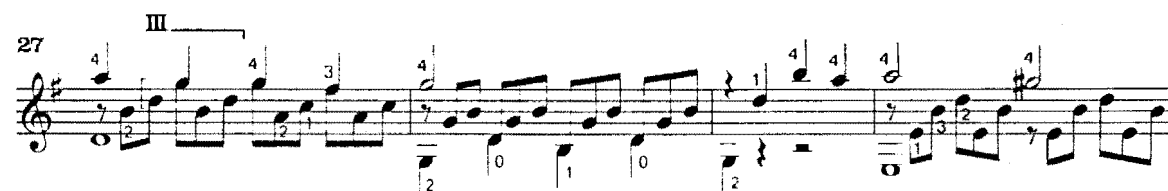
30



24



27



31



34



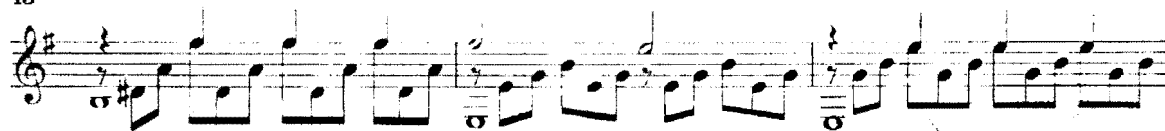
37



40



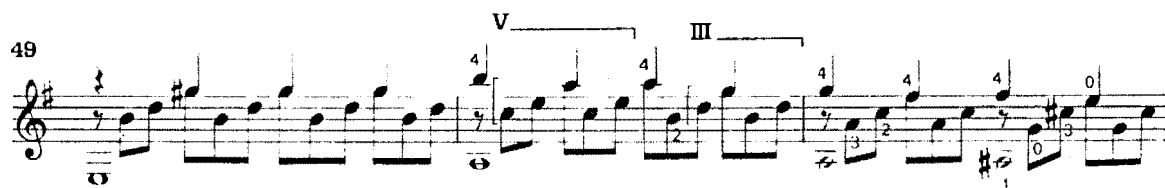
43



46



49



52



55



58



61



6

67

II

cont.

70

II

73

II

76

79

82

cont.

85

Opus 29 No. 1

Andante lento

Nº 1

ext.-----

cont.-----

cont.

cont.

19

III I III

a m i m i p

22

III I

25

III III

28

I III

a tempo

poco rit.

31

I III

m i p

34

I III

37

cont.

40

43

46

49

52

55

poco rit.

Opus 29 No. 5

Allegro moderato

Nº 6

5

10

14

19

24

29

34

p *p* *p* *p* *p* *p*

i *a* *m* *i* *a* *m* *i*

cont. *cont.* *cont.*

VII *VII*

cont.

39 *cont.* *p* *p* *p* *p* III III

44 *cont.* a) III

49 III II

54 IV V

58

62 *p* *p* *p* *p* *p*

67 *a*

71 VII *a* V

75 *V* *p p p p* *pos.* *V*

80 *III* *V* *a* *a*

85 *ext.*

90 *m a m i m m a* *p*

94 *V I*

99 *m a m a* *pos.*

104 *V*

109 *V V VIII*

Opus 29 No. 10

Nº 13

Andantino

I III III I

5

I I VI I

10

I I I

15

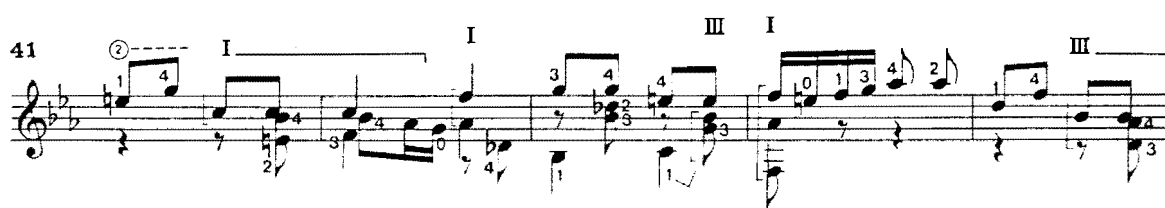
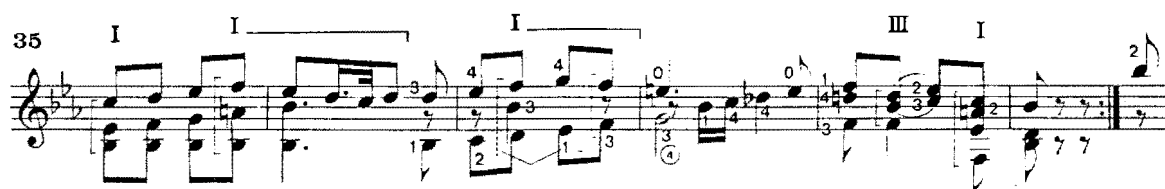
III I VI

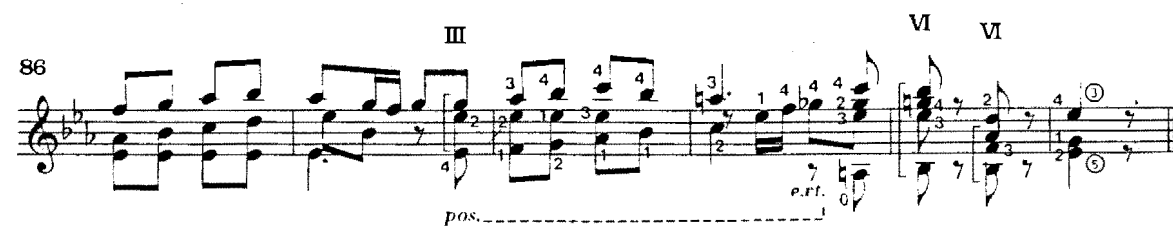
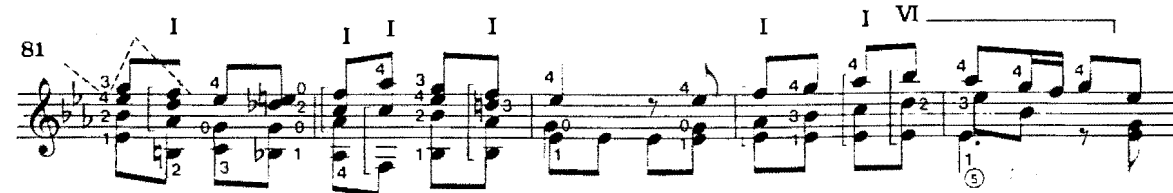
20

VI III VI III

25

VI VI VIII V





Allegretto

Opus 29 No. 11

Nº 20

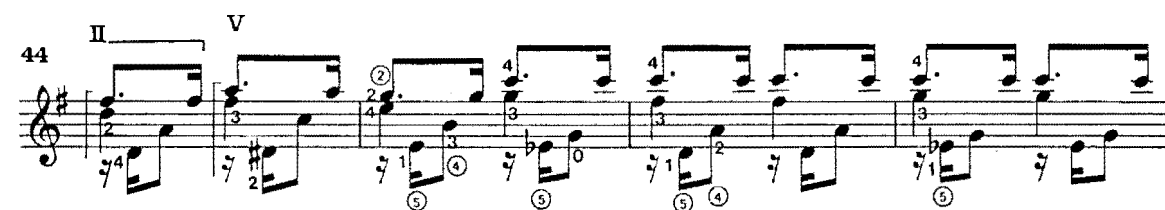
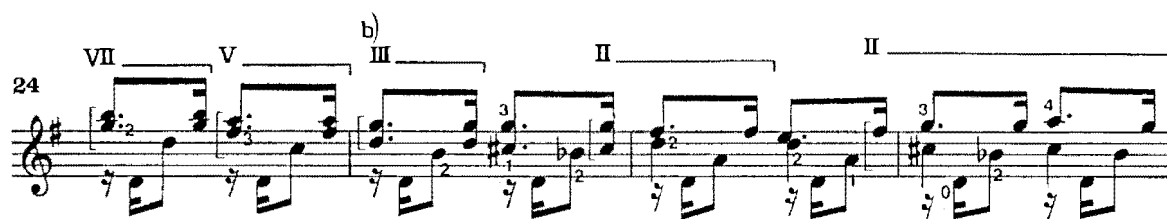
4

8

12

a)
16

20



48

52

V III X IX VIII

56

VII VI V

59

III

63

III c) III

ext.

67

Opus 31 No. 16

Moderato

Nº 9

The musical score for Opus 31 No. 16, Moderato, N° 9, is written for guitar. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Moderato". The score consists of several measures, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 19, and 22 indicated. The notation includes various musical symbols:

- Dynamics:** *p* (piano) and *pos.* (pizzicato).
- Articulation:** Accents (^), slurs, and a repeat sign with repeat dots.
- Fingering:** Numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above or below notes to indicate fingerings.
- Structural Markings:** First and second endings (1. and 2.), a repeat sign, and a double bar line with repeat dots.
- Other Symbols:** Roman numerals I, II, III, and V are used to denote specific musical sections or chords.

 The piece concludes with a final double bar line.

Opus 31 No. 20

Nº 22 *Andante Allegro*

19 I

22

25 IV III II I

28 III II

31 I

34

37 III II I

Opus 31 No. 21

Andante cantabile

N-17

6

10

13

16

19

22

25

I

III

V

I

I

Opus 35 No. 13

N^o 7

Andante

p i p i

5

p i p i p i

9

13

17

21

25

29

II

I

Opus 35 No. 16

Nº 11 Moderato

II

5

9

13

17

21

25

V III IV I II

The musical score for Opus 35 No. 16, N° 11, Moderato, is presented on a single staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, and 25 indicated. The piece includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

29 II

33

37

41

45 A Tempo II

49 IV III II I III

54 III IV

58 III IV III

Opus 35 No. 17

Moderato

Nº 10

5

9

13

17

21

25

29

ext.

II

II

II

Opus 35 No. 22

Allegretto

N° 2

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

6

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

12

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

18

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

24

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

30

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

36

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

42

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

AANHANGSEL B

SIMBOLE: YEPES-UITGAWE

Symbols / Zeichenerklärung / Símbolos

1 2 3 4

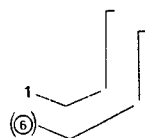
- Fingers of the left hand.
- Finger der linken Hand.
- Dedos de la mano izquierda.



- Extend the finger till the high strings although only the bass strings are sounded.
- Der Finger wird bis über die hohen Saiten gestreckt, obwohl nur die Baßsaiten erklingen.
- El dedo se extiende hasta las cuerdas agudas, aunque sólo suenen las graves.

II V IX

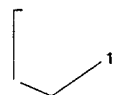
- Fret where the first finger makes a "barré".
- Bund für den Barré-Griff mit dem ersten Finger.
- Traste donde debe extenderse el dedo primero para formar una cejilla.



- Put the first finger on the note or string indicated and when the "barré" will be made, extend the finger without lifting it.
- Um den Barré zu greifen, wird der erste Finger rechtzeitig gestreckt, ohne ihn aufzuheben.
- Se coloca el dedo primero en la nota o cuerda que corresponda y sin levantarlo, se extenderá la cejilla cuando llegue el momento.

V

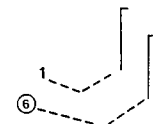
- The horizontal line indicates how long the "barré" is.
- Die horizontale Linie zeigt die Dauer des Barré an.
- La línea horizontal muestra la duración de la cejilla.



- When you take off the "barré", keep the tip of the finger on the string to produce the next note.
- Wenn der Barré aufgehoben wird, bleibt die Fingerspitze auf der Saite liegen, um den nächsten Ton zu erzeugen.
- Se extiende la cejilla en el traste que corresponda y se levanta en el momento oportuno, manteniendo la punta del dedo en la nota que estaba pisando.

[]

- The first finger covers as many strings as the line shows.
- Der erste Finger deckt so viele Saiten, wie die Linie anzeigt.
- El dedo primero abarcará más o menos cuerdas, según la longitud de la línea vertical.



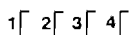
- The first finger passes along the same string to another fret where the "barré" will be made.
- Der erste Finger gleitet dieselbe Saite entlang bis zum nächsten Bund, an dem der Barré gemacht werden soll.
- Se coloca el dedo primero en la nota o cuerda que corresponda y se extiende la cejilla después de llevar el dedo por la misma cuerda a un traste diferente.

[]

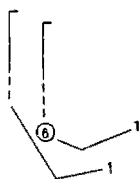
- Extend the finger till the bass strings although only the high strings are sounded.
- Der Finger wird bis zu den Baßsaiten gestreckt, obwohl nur die hohen erklingen.
- El dedo se extiende hasta las cuerdas graves, aunque sólo suenen las agudas.



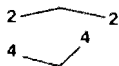
- When you take off the "barré", slide the tip of the finger on the same string to another fret.
- Wenn der Barré aufgehoben wird, gleitet die Fingerspitze auf derselben Saite zum nächsten Bund.
- Se extiende la cejilla en el traste que corresponda y se levanta en el momento oportuno, manteniendo la punta del dedo donde estaba para ir a un traste diferente.



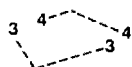
- Small "barré" with the 1th, 2nd, 3rd or 4th finger.
- Kleiner Barré mit dem 1., 2., 3. oder 4. Finger.
- Pequeña cejilla con los dedos 1, 2, 3 ó 4.



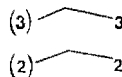
- To make the "barré" on five or six strings only, or till above the string indicated, leaning upon the high strings and leaving the bass strings open. The tip of the finger will lean upon the bass strings when necessary.
- Wird der Barré über fünf oder sechs Saiten oder nur bis zur angegebenen Saite gegriffen, wird der Finger nur auf die hohen Saiten gelegt und läßt die Baßsaiten frei. Falls notwendig, wird die Fingerspitze auf die Baßsaiten gelegt.
- Se coloca el dedo primero en posición de cejilla como si hubiera que abarear cinco o seis cuerdas, o hasta la altura de la cuerda indicada, pero oprimiendo solamente las cuerdas agudas y dejando libres las graves, hasta que llegue el momento de pisar con la punta del dedo la nota o notas que corresponda.



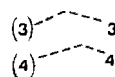
- Keep the fingers on the note where they were.
- Die Finger auf der betreffenden Note liegen lassen.
- Mantener los dedos en la nota donde estaban.



- Slide the fingers on the same string to the indicated note.
- Die Finger gleiten auf derselben Saite zur nächsten angegebenen Note.
- Deslizar los dedos por la cuerda donde están, hasta la nota que corresponda.



- Place the fingers ahead of time in preparation for later notes.
- Die Finger vor dem Einsatz der folgenden Noten aufsetzen.
- Se colocan los dedos antes de que llegue el momento de usarlos.



- Place the fingers ahead of time in preparation for later notes which will be played in other frets.
- Die Finger werden vorbereitend vorzeitig aufgesetzt für folgende Noten, die auf anderen Bünden gespielt werden.
- Se colocan los dedos antes de que llegue el momento de usarlos, pero en trastes distintos.

ext.

- Open up the fingers as necessary.
- Die Finger so weit wie nötig öffnen bis zur Erreichung der erforderlichen Position.
- Abrir los dedos tanto como sea necesario, hasta conseguir la posición deseada.

cont.

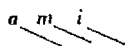
- Bring the fingers together as necessary.
- Die Finger so weit wie nötig zusammenziehen bis zur Erreichung der erforderlichen Position.
- Contraer los dedos tanto como sea necesario, hasta conseguir la posición deseada.

pos.

- Don't move the tip of the left thumb.
- Die Spitze des linken Daumens nicht fortbewegen.
- No mover la punta del dedo pulgar de la mano izquierda.

p i m a

- Thumb, index, middle-finger and ring-finger.
- Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger und Ringfinger.
- Pulgar, índice, medio y anular.



- Successive notes produced by sliding the finger towards the bass strings.
- Aufeinanderfolgende Noten, bei denen der Finger in Richtung auf die Baßsaiten gleitet.
- Notas sucesivas, resbalando el dedo hacia las cuerdas graves.

i ~ a
i ~ p

- Leaning the index finger upon the indicated fret and pluck with the ring-finger or the thumb.
- Der Zeigefinger wird an den angegebenen Bund leicht angelegt, während der Ringfinger oder der Daumen anschlägt.
- Apoyando suavemente el dedo índice sobre el traste indicado y pulsando con el dedo anular o pulgar.



- Successive notes produced by sliding the thumb towards the high strings.
- Aufeinanderfolgende Noten, bei denen der Daumen in Richtung auf die hohen Saiten gleitet.
- Notas sucesivas, resbalando el pulgar hacia las cuerdas agudas.

④ ⑤ ⑥

- The strings.
- Die Saiten.
- Las cuerdas.



- Simultaneous notes produced by sliding the thumb as quickly as possible towards the high strings.
- Gleichzeitige Noten, bei denen der Daumen so schnell wie möglich in Richtung auf die hohen Saiten gleitet.
- Notas simultáneas, resbalando el pulgar, lo más rápidamente posible, hacia las cuerdas agudas.

arm.7 arm.12

- Natural harmonic on the indicated fret.
- Natürliches Flageolett an dem angegebenen Bund.
- Armónico natural en el traste indicado.



- Ascendant broken chord with the thumb.
- Arpeggio aufwärts mit dem Daumen.
- Acorde arpegiado ascendente, con el pulgar.

arm.24 arm.31
arm.38

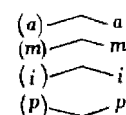
- Natural harmonic at the place of the theoretical fret position indicated. (As if the finger-board were prolonged)
- Natürliches Flageolett an der Stelle, an der die Bund-Position wäre, wenn das Griffbrett verlängert wäre.
- Armónico natural en la posición teórica del traste indicado.



- Apoyando.
- An die nächste Saite anlegen.
- Apoyando en la cuerda inmediata.



- Non apoyando.
- Nicht anlegen.
- No apoyando.



- Place the fingers on the strings waiting the moment of playing.
- Die Finger werden vor dem Anschlag auf die Saiten aufgelegt.
- Se colocan los dedos sobre las cuerdas, antes de que llegue el momento de usarlos.

arm.8 *do*



arm.5 *do*



AANHANGSEL C

“SOURCES”: YEPES-UITGAWE

Sources / Quellen / Fuentes de investigación

No. 1 Op. 29 No. 1 Ed. Meissonnier, Paris, ca. 1825



No. 2 Op. 35 No. 22 Ed. Pacini, Paris, ca. 1825



No. 3 Op. 35 No. 21 Ed. Pacini



No. 6 Op. 29 No. 5 Ed. Meissonnier



No. 8 Op. 35 No. 19 Ed. Pacini



No. 12 Op. 60 No. 25 Ed. Pacini



No. 13 Op. 29 No. 10 Ed. Meissonnier



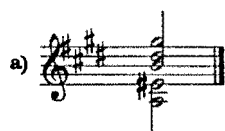
No. 14 Op. 31 No. 10 Ed. Meissonnier



No. 15 Op. 6 No. 11 Ed. Milhouse und Ed. Meissonnier, London, ca. 1820



No. 16 Op. 31 No. 23 Ed. Meissonnier



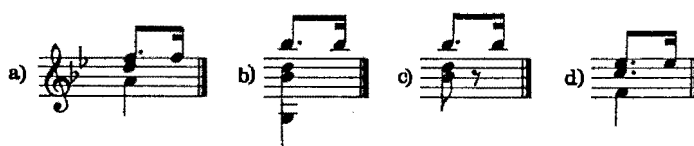
No. 20 Op. 29 No. 11 Ed. Meissonnier



No. 21 Op. 6 No. 6 Ed. Milhouse



No. 24 Op. 31 No. 22 Ed. Meissonnier



AANHANGSEL D

GESELEKTEERDE STUDIES: SEGOVIA-UITGAWE

ESTUDIO 1

Lento

The musical score for ESTUDIO 1, Lento, is written for guitar and consists of seven staves. The tempo is marked 'Lento'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (1-4). It also features dynamic markings like *p* (piano) and *legato*. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: C I, C II, C III, and C IV. The first staff begins with a *p* marking and a *legato* instruction. The second staff is marked with *1/2* C III. The third staff is marked with C I, C II, and C III. The fourth staff is marked with *p*. The fifth staff is marked with CV, CV, C III, and C I. The sixth and seventh staves continue the musical development. The score is written in a single system, with each staff containing a line of music.

ESTUDIO 2

Allegretto

p *Con gracia*

Technical exercises for piano, featuring various fingering (0, 1, 2, 3, 4) and articulation (a, m, p) markings. The exercises are organized into seven staves, with some sections labeled C II and C III.

Staff 1: *p* *Con gracia*

Staff 2: *p*

Staff 3: *p*

Staff 4: *p*

Staff 5: *p*

Staff 6: C III

Staff 7: C II

ESTUDIO 3

Allegretto

mf

$\frac{1}{2}$ C II

C II C III

ESTUDIO 5

Moderato

This page contains ten staves of musical notation for a piano piece. The notation is written in a single system, with the key signature and time signature indicated at the top left. The piece is in G major and 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The piece concludes with a "poco rit." (poco ritardando) and "pp" (pianissimo) marking.

ESTUDIO 6

Allegro grazioso

This page of musical notation is for a piano piece, likely a study or a short composition. It consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The notation is written in a single melodic line, featuring various ornaments and fingerings. The staves are labeled with 'C II' and 'C I' at the beginning of some sections. The notation includes many accidentals, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'mf' (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

ESTUDIO 8

Lento

The musical score for Estudio 8 is written for a single melodic line on a grand staff. The tempo is marked "Lento". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score consists of eight staves of music. Various musical notations are used throughout, including slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes several sections labeled with Roman numerals: C I, C II, C III, and C V. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff features a first ending (1.) and a second ending (2.). The fourth staff includes a section labeled C III. The fifth staff includes a section labeled C II. The sixth staff includes a section labeled C III. The seventh staff includes a section labeled C II. The eighth staff includes a section labeled C I and ends with a double bar line and repeat signs. Dynamic markings include "p" (piano) and "f" (forte).

ESTUDIO 9

Tranquillo

CV CIV CII

CIII CII CI

CV CIV CIII CII CI

$\frac{1}{2}$ CII CI

CIII CII CI $\frac{1}{2}$ CIII

p

ESTUDIO 12

Allegro

Score for ESTUDIO 12, Allegro. The piece is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Articulation marks like accents and slurs are present. The piece is divided into sections labeled with Roman numerals: CII, CIV, CII, CII, CIV, CIV, and CII. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

p

p

CII CV CIV CVI CX

CII

p

p

ESTUDIO 15

Allegretto Grazioso

p

CI

CI

CII CIII CIII CI

p

CI

CII

CII

CII

CI

CIII

CIII

ESTUDIO 16

Allegretto

The musical score for ESTUDIO 16 is written for guitar in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into several sections, each indicated by a bracket and a label above the staff:

- Section C III:** The first two staves of the piece.
- Section CV:** The third staff.
- Section CI:** The fourth staff.
- Section CVII:** The fifth staff.
- Section CII:** The sixth and seventh staves.

The notation includes various guitar-specific symbols such as slurs, triplets, and dynamic markings (e.g., 'p' for piano). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

poco rit. CIII *a tempo*

p *f* *p*

CIII CV CX CIII CVI CV CX CIII CIII CIII

ESTUDIO 17

Movido

Musical score for Estudio 17, Movido. The score consists of nine staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The first staff has a 'p' (piano) dynamic marking. The second staff has a 'p' dynamic marking and a '4' (quadruple) marking. The third staff has a 'p' dynamic marking and a '4' (quadruple) marking. The fourth staff has a 'p' dynamic marking and a '4' (quadruple) marking. The fifth staff has a 'p' dynamic marking and a '4' (quadruple) marking. The sixth staff has a 'p' dynamic marking and a '4' (quadruple) marking. The seventh staff has a 'p' dynamic marking and a '4' (quadruple) marking. The eighth staff has a 'p' dynamic marking and a '4' (quadruple) marking. The ninth staff has a 'p' dynamic marking and a '4' (quadruple) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This page contains ten staves of musical notation for a guitar piece. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various guitar-specific symbols and techniques:

- Artificial Harmonics (a):** Indicated by the letter 'a' above notes on the first staff.
- Palm Mute (p):** Indicated by the letter 'p' below notes on the first staff.
- Capo (CV):** Indicated by 'CV' above the staff on the second and third staves.
- Fingering:** Numbers 1, 2, 3, and 4 are placed above notes to indicate fingerings.
- Chords and Scale Runs:** The notation shows a mix of chords and scale-like runs across the staves.
- Staff Markings:** Some staves have a 'CIII' marking above them, possibly indicating a capo position or a specific technique.

The image shows a page of musical notation for a guitar piece. It consists of ten staves of music, all in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The notation is written in a style typical of early 20th-century guitar music, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The first staff begins with the word "dolce" and a piano "p" marking. There are several "CH" markings above the staves, which likely refer to specific chords or techniques. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The music is written in a style that is both technically demanding and melodically appealing, with a focus on rapid passages and arpeggiated figures. The page is numbered "1" in the bottom right corner.

ESTUDIO 18

Andante expresivo

The musical score for Estudio 18 is written for guitar and consists of seven staves. The tempo is marked "Andante expresivo". The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by circles with numbers), fingerings (numbers 1-4), and articulation marks (vertical lines above notes). The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes or chords. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The staves are labeled with Roman numerals and letters: CIII, CI, CIII CI, CI, CI, CVI, CI, CIII, CI, CVI, 1/2 CVI, CI, CVI, CIV, CI, CI, CI, CI, CIII, CI. The score concludes with a final measure on the seventh staff.

This page contains eight staves of musical notation for guitar, written in a key with two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various chords and fingerings, with some sections marked with dynamics and tempo changes.

The staves are organized as follows:

- Staff 1: Features a melodic line with chords CIII and CIII.
- Staff 2: Features a melodic line with chords CIII and CI, ending with a *p* (piano) dynamic marking.
- Staff 3: Features a melodic line with chords CIII and CIII.
- Staff 4: Features a melodic line with chords CIII and CI, starting with a *ril.* (ritardando) marking and a *a tempo* marking.
- Staff 5: Features a melodic line with chords CI and CVI, including fingerings (1-4) and a *p* (piano) dynamic marking.
- Staff 6: Features a melodic line with chords CIV and CI, including fingerings (1-4) and a *p* (piano) dynamic marking.
- Staff 7: Features a melodic line with chords CI and CVI, including fingerings (1-4) and a *p* (piano) dynamic marking.
- Staff 8: Features a melodic line with chords CIII and CI, including fingerings (1-4) and a *p* (piano) dynamic marking.

ESTUDIO 19

Lento

CI
mi 6 am mi 6 am

mi mi

CIII CV
mi im mi im

mi mi mi mi

CIII CI
mi

CI CV
mi am mi am

mi mi

CI CIII am mi mi CIII

CV am CVI CIII

CI CIII CI

CIII CI

Dynamic markings: p, mf

rit. *a tempo*

CI

mf

CIII

a m m a

p

CVI

CVI

CI

CVI

CI

CIII

CIII

CI

CI

p

The musical score consists of nine staves of music in 4/4 time, written in a single melodic line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a 'rit.' (ritardando) marking and transitions to 'a tempo'. The notation includes numerous ornaments (trills, mordents, grace notes) and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *rit.*. Roman numerals (CI, CIII, CVI) are placed above the staff to indicate specific measures or sections. The melody is characterized by frequent sixteenth-note patterns and rests, with some measures containing complex ornaments. The piece concludes with a final note and a fermata.

ESTUDIO 20

Moderato

